



LETRAS



INSTITUTO UNIVERSITARIO PEDAGOGICO DE CARACAS
DEPARTAMENTO DE CASTELLANO, LITERATURA Y LATIN.
ORGANO DEL CENTRO DE INVESTIGACIONES LINGUISTICAS
Y LITERARIAS "ANDRES BELLO".



42

LETRAS



42

LETRAS

INSTITUTO UNIVERSITARIO PEDAGOGICO DE CARACAS - DEPARTAMENTO DE
CASTELLANO, LITERATURA Y LATIN - CARACAS - VENEZUELA, 1984

INSTITUTO UNIVERSITARIO PEDAGOGICO DE CARACAS

CONSEJO ACADEMICO

Director:	<i>Enrique Ravelo</i>
Subdirector Académico:	<i>Maruja Taborda de Cedeño</i>
Subdirector Administrativo:	<i>Alfredo Urbina</i>
Secretario:	<i>Javier Ramírez</i>
Jefe del Departamento de Arte:	<i>Carlos Prada</i>
Jefe del Departamento de Biología y Química:	<i>Antonio Navas</i>
Jefe del Departamento de Castellano, Literatura y Latín:	<i>Nelly Pinto de Escalona</i>
Jefe del Departamento de Ciencias de la Tierra:	<i>Yolanda Alba de González</i>
Jefe del Departamento de Educación Física:	<i>Eutimio Solórzano</i>
Jefe del Departamento de Geografía e Historia:	<i>Freddy Domínguez</i>
Jefe del Departamento de Idiomas Modernos:	<i>Aecio Laya</i>
Jefe del Departamento de Matemáticas y Física:	<i>Mingrelia Crespo</i>
Jefe del Departamento de Prácticas Docentes:	<i>Mely de García</i>
Jefe del Departamento de Pedagogía:	<i>José de Jesús Arocha</i>
Jefe del Departamento de Educación Especial:	<i>Graciela de Díaz</i>
Jefe del Departamento de Tecnología Audiovisual:	<i>Beatriz Urdaneta</i>

DELEGADOS

Delegado por el Ministerio de Educación:	<i>Raquel Vásquez de Sansón</i>
Delegados de los Profesores:	<i>Consuelo Escalona</i> <i>Minelia de Ledezma</i> <i>Lucía de Crespo</i>
Delegados Estudiantiles:	<i>Alexis Corredor</i> <i>Libia Méndez</i> <i>Carlos Bermúdez</i>

LETRAS

Director:	<i>Minelia de Ledezma</i>
Consejo de Redacción:	<i>Rafael Angel Rivas</i> <i>Argenis Pérez Huggins</i> <i>José Adames</i>
Director Artístico:	<i>Luis Domínguez Salazar</i>

SUMARIO

	<i>Páginas</i>
Presentación	5
	<i>Argenis Pérez H.</i>
El papel del narrador y el análisis del tiempo en "Doña Bárbara" y "La catira"	7
	<i>Josefina García de Schulz</i>
Rómulo Gallegos, "Doña Bárbara" y el problema de las vanguardias . . .	31
	<i>Buenaventura Piñero Díaz</i>
Tres novelas de Gallegos en TV	41
	<i>Alí E. Rondón Acevedo</i>
Cantaclaro: sentido de soledad, silencio y sombra en la palabra	77
	<i>Susana Romero de Febres</i>
Rómulo Gallegos: una bibliografía de bibliografías anotada	87
	<i>Rafael Angel Rivas D.</i>
Canaima de Rómulo Gallegos: una tentativa de interpretación	97
	<i>Patricia Thomas</i>
Hacia una nueva lectura de Doña Bárbara, de Rómulo Gallegos: la novela amorosa	111
	<i>Victor Antonio Bravo</i>
Paradigmas significativos en "El piano viejo", de Rómulo Gallegos . . .	127
	<i>Luisa Isabel Rodríguez Bello</i> <i>María Antonieta Flores</i>
Colaboradores	135

CENTRO DE INVESTIGACIONES LINGUISTICAS
Y LITERARIAS "ANDRES BELLO"

CONSEJO DIRECTIVO: *Nelly Pinto de Escalona*
Minelia de Ledezma
Argenis Pérez Huggins
José Adames
Germán Flores
Rafael A. Rivas
Luis Alvarez

Coordinador General: *Minelia de Ledezma*

COORDINADORES DE SECCION:

Lingüística y Dialectología: *Luis Alvarez*
Estudios Literarios: *Argenis Pérez Huggins*
Documentación y Publicaciones: *Rafael Angel Rivas*
Taller de Expresión Literaria: *José Adames*
Adjunto: *Luis Alvarez*
Representante de las Cátedras del Departamento: *Germán Flores*
Suplente: *Elena Vera*
Personal de Secretaría: *Elvira García M.*
Elizabeth Guzmán de Bolívar

L E T R A S

- ~ Las colaboraciones son expresamente solicitadas.
- ~ Edición: dos números al año.
- ~ Canje. Se establecerá con publicaciones similares, o con Instituciones Universitarias, Culturales y Centros de Investigación lingüístico-literarios.
- ~ Cualquier comunicación, dirigida a: Revista LETRAS, C.I.L.L.A.B. Instituto Universitario Pedagógico de Caracas. Av. J. A. Páez, El Paraíso. Caracas (1021) Venezuela.

INSTITUTO UNIVERSITARIO PEDAGOGICO DE CARACAS
Departamento de Castellano, Literatura y Latín
Centro de Investigaciones Lingüísticas y Literarias "Andrés Bello"
Caracas, Venezuela, 1983.

PRESENTACION

La Revista LETRAS del C.L.L.L.A.B. tiene una considerable tradición en el ámbito intelectual venezolano e Hispanoamericano. Son múltiples las favorables acogidas que ha recibido de Instituciones y personalidades de dentro y fuera del país. Tanto por la seriedad de sus trabajos así como por el rigor que imprime a sus exégesis en los niveles de la Lengua y la Literatura, podemos decir que esta Revista pertenece, ya, al patrimonio cultural de los países de habla hispana.

El presente número está dedicado al estudio de la obra de Rómulo Gallegos, en razón del Homenaje nacional que se le rinde a los cien años de su nacimiento. Homenaje de reconocimiento por la dimensión de una obra literaria cuyo signo fundamental reside en haber representado con devoción y tenacidad las matrices básicas de lo que pudiéramos llamar el elan vital de la nacionalidad.

Es indudable que se puede y se debe disentir de muchos de los postulados literarios, sociales y políticos, culturales en general,

implicitos en las novelas galleguianas y explícitos en sus ensayos; pero lo que está fuera de toda objeción es su lúcida preocupación por el destino de nuestra tierra, y su manera pedagógica de abordarla a través de un discurso coherente y patético, y mediante el caso límite del sacrificio personal, sin faltar la nota depuradísima del optimismo elocuente.

LETRAS cumple con ese deber insigne, y lo hace por la vía de textos exegéticos muy serios y apreciables. Allí están los trabajos de Patricia Olivia Thomas, Josefina García de Schulz, Susana Romero de Febres, Buenaventura Piñero Díaz, Luisa Rodríguez Bello, Ali Rondón, Víctor Antonio Bravo, Rafael A. Rivas y María Antonieta Flores. Todos responden a ópticas muy personales en materia de crítica literaria y en el deslinde del universo de ficción galleguiano, pero son respetables a la hora de dilucidar los encuadres estructurales y las bases socio-estilísticas donde se inscriben los signos estéticos promovidos por Rómulo Gallegos. Y esa es la notoria singularidad que nuestra Revista ha sabido dar en el mundo cultural venezolano: la promoción de un discurso ensayístico severo y flexible a la vez, que genera objeciones y aplausos, pero dotado de una solvencia intelectual cada vez más obvia. Así sucede con los textos estudiados para rendir tributo al autor de Doña Bárbara. No podíamos asumir una posición distinta frente a la magnitud de una figura tan ejemplar.

Argenis Pérez H.

EL PAPEL DEL NARRADOR Y EL ANALISIS DEL TIEMPO EN "DOÑA BARBARA" Y "LA CATIRA" *

JOSEFINA GARCIA DE SCHULZ

0.—INTRODUCCION.

Gallegos escribe su novela *Doña Bárbara* el año de 1929 basado en la influencia determinista que ejerce la naturaleza sobre el hombre. La obra de Gallegos conjuntamente con la del colombiano Rivera, *La Vorágine*, y la del argentino Güiraldes *Don Segundo Sombra*, marcan el primer "boom" de la literatura hispanoamericana.

Para el año 1955 el novelista español de fama internacional Camilo José Cela, publica *La Catira* donde desarrolla los mismos temas ya expuestos por Gallegos en *Doña Bárbara*. La obra de Cela provocó manifestaciones de rechazo en el público venezolano en parte por el habla

* Dos capítulos de La Tesis Doctoral presentada en 1978 en la Universidad de Colonia, R.A.F.

que pone en boca de sus personajes, en parte por los rasgos exagerados y caricaturescos con que los representa en el desarrollo de la trama novelesca. Así, Guillermo Morón afirma en relación a *La Catira*:

Todas las figuras son anormales, con ambición de salvaje; el novelista ha querido pintar un escenario torpe, con hombres torpes y mujeres "malas", tontas e imbéciles. Un medio llanero que no se ha dado en la historia, ni en la época de la "ley del llano" del cuatrero, del gran hacendado, nacido del poder político o de la fuerza bruta. Si Cela quiso hacer "historias venezolanas" se equivocó; llegó tarde... 1.

Sobre Cela se tejieron un sinnúmero de críticas y comentarios. Según algunos la novela de Cela era un encargo del dictador Pérez Jiménez, con la finalidad de opacar la figura insigne de Rómulo Gallegos. En una entrevista que sostuvimos con Rosenblat en el Instituto de Filología "Andrés Bello", el eminente hombre de letras expresó:

Aquí se ha dicho que la dictadura contrató el libro de Cela con la idea maligna de que opacara a Rómulo Gallegos *Doña Bárbara*. También se ha dicho que Cela aspiraba a hacer una obra sobre Venezuela que superara a *Doña Bárbara* y *Tirano Banderas*. Mi opinión es que no ha logrado ni lo uno ni lo otro. Creo además que Cela con *La Catira* se burló de los propósitos de la dictadura de Pérez Jiménez y en esto procedió honradamente como escritor. El libro en general disgustó a casi todos los venezolanos, empezando por la Venezuela oficial de la época. En mi opinión es una novela buena, aunque no una gran novela. Creo que *Doña Bárbara* y *Tirano Banderas* siguen estando muy por encima de *La Catira* 2.

La polémica desatada por *La Catira* fue en cierto modo exagerada, el objetivo que mueve a Cela a escribir su novela sobre la tierra venezolana, radica fundamentalmente en la disposición estilística de los pasajes que obedecen a un orden esquemático, a una estructura formal, como lo expresa Alonzo Zamora Vicente: "Novela de arquitectura logradísima, madurez plena de escritor consciente como nunca de sus recursos estilísticos" 3. Se propuso también Cela, agregar al español peninsular una serie de palabras peculiares del "habla" americana y representar la naturaleza exótica y salvaje del llano de Venezuela. Lo dice así el mismo novelista:

1 Guillermo Morón, "¿*La Catira* es venezolana?", en *Índice de Artes y Letras*, Madrid, 1955, p. 21.

2 Angel Rosenblat, Entrevista personal, Caracas 11-6-76.

3 Alonzo Zamora Vicente, *Camilo José Cela acercamiento a un escritor*, Madrid, 1962, p. 66.

La Catira es, en mi intención, un canto arrebatado a la mujer venezolana. También a la tierra venezolana. A veces, el amor no encuentra razones con las que hacerse comprender. Novela "novelesca", novela con mucha acción, mucha pasión y no poca —aunque ignoro si lograda o no— poesía, en *La Catira* ensayé con todas las agravantes, la doble experiencia de la incorporación del mundo americano y su peculiar lenguaje a la literatura española 4.

Doña Bárbara y *La Catira* son, cada una en su estilo y forma, grandes novelas. No se puede afirmar —creemos— que una sea mejor que la otra y que un autor escribió para competir con el otro.

En el siguiente trabajo analizamos el papel del narrador y las situaciones narrativas; así como la estructura temporal y el tiempo cíclico, haciendo resaltar los fines e ideas esbozados, los puntos comunes y la forma cómo los novelistas ante un mismo ambiente —el llano— enfocan la problemática y el asunto de las obras.

Un examen detallado nos permitió determinar las características esenciales, que a su vez sirvieron para establecer comparaciones y extraer semejanzas entre ambas obras.

1. EL PAPEL DEL NARRADOR Y LAS SITUACIONES NARRATIVAS.

1.1. Generalidades.

Franz Stanzel se ha dedicado al estudio de la narración y de las situaciones narrativas en el género novelesco. Trata de establecer un marco teórico para abordar las situaciones narrativas supratemporales y constantes. Esto no constituye un molde, sino más bien una ayuda para el análisis literario, en el que las desviaciones son registradas y en ningún caso evaluadas.

Otras teorías sobre las técnicas narrativas intentan, por el contrario, fijar escalas de evaluación, como es el caso de la teoría de Spielhagen que postula la preponderancia de formas técnicas "objetivas". Käte Friedemann expresa que lo significativo en la narración épica es que el narrador se haga valer como tal, "dass das Wesen der epischen Form gerade in dem Sichgeltendmachen eines Erzählenden besteht" 5.

Para el análisis de la presencia del narrador y las situaciones narrativas en *Doña Bárbara* y *La Catira* nos orientaremos en los puntos de

4 Camilo José Cela. *Mis páginas preferidas*, Madrid, 1956.

5 Käte Friedemann, *Die Rolle des Erzählers in der Epik*, p. 3.

vista de Stanzel y Lämmert; pero no perderemos de vista las opiniones de otros autores.

1.2 Presencia del narrador.

Tanto en *Doña Bárbara* como en *La Catira* la presencia del narrador es palpable. Aunque destacamos que su presencia es verificable, no se identifica totalmente con el autor. El narrador no es el mismo autor, a pesar de que algunas veces así parezca: "su diferencia con el autor consiste en que es él quien narra desde el interior del relato mientras que el autor escribe, realiza un trabajo, una actividad real"⁶. Así como el autor tiene una actividad específica en la novela, el narrador desempeña también una función muy importante, la de ordenar la trama novelesca. Se introduce en todas partes, elabora diálogos entre los personajes, crea o elimina personajes y situaciones conflictivas donde estos actúan. En *La Catira*, en algunos pasajes, el narrador desaparece de la escena y el lector tiene la ilusión de que el narrador es un auténtico llanero, pues utiliza el lenguaje propio de un llanero. Es lo que Imbert denomina "narrador testigo": "El narrador participa en la acción, aunque no como protagonista. Se mezcla en los acontecimientos; pero lo que nos cuenta son las aventuras de otros personajes, más importantes"⁷.

En el diálogo siguiente la voz del narrador se entremezcla con la de los personajes.

—Que en el caney se ta mejó, moreno, a la sombrita e la luna...

—Güeno, negra, que yo toy bien en tóas partes, ¿sabe? con tal de andá a su lao...

A la negra María del Aire, con un niño en la panza, el amor le brotó jacarandoso, maromero y alegre⁸.

En la secuencia presentada, Cela interviene no ya como narrador, sino como si fuese un llanero más, debido al lenguaje de que hace uso, lleno de giros populares: *panza* y *jacarandoso*; son vocablos del vulgo: "el narrador no es Cela, sino un llanero que refiere los sucesos de su historia en el estilo que mejor cuadra al candor de la palabra hablada"⁹.

Gallegos, por el contrario, conserva en todo momento su papel de

6 Noé Jítrik, "Destrucción y formas en las narraciones", *América Latina en su literatura*, César Fernández Moreno, p. 230.

7 Enrique Anderson Imbert, "Formas de la novela contemporánea", *La novela hispanoamericana*, Juan Loveluck, pp. 216-231.

8 Camilo Jos Cela, *Historias de Venezuela. La Catira*, p. 337.

9 Paúl Ilie, *La novelística de Camilo José Cela*, p. 211.

autor, ya que no cede su lugar a ninguno de los personajes y mantiene su propio lenguaje: "Es María Nieves agitándose en la empresa de la esguazada de los grandes ríos donde acecha la muerte. Va a exponerse a la tarascada mortal de los caimanes y sólo lleva un chaparro en la mano y una copla en los labios"¹⁰. El narrador, pues, en estas dos novelas, siempre está allí, presente, aunque no aparece revestido de un papel especial. El se esconde detrás de los personajes y acontecimientos. La función del narrador es lo que Pouillon denomina "la visión par derriére": "/.../ qu'il n'est pas dans son personnage mais décalé de lui"¹¹. El narrador es como afirma Pouillon un individuo consciente de sí mismo¹². El papel, pues, del narrador en la obra literaria es de trascendental importancia porque no sólo es el que ordena la trama novelesca, sino que también es el que crea dos mundos: el real y el ficticio, en los cuales las figuras se mueven.

1.3 La omnisciencia neutral.

Omnisciencia significa literalmente un punto de vista completamente ilimitado. Es una visión global del mundo que se va a presentar. El narrador dispone de conocimientos profundos que ni el lector ni los personajes de la novela poseen. Imbert define al narrador omnisciente como el que "asume el papel de un dios que lo sabe todo, capaz de analizar las acciones y los pensamientos de sus criaturas, sucesiva y simultáneamente, por fuera y por dentro"¹³.

Norman Friedman estableció dos tipos de omnisciencia: la "editorial omniscience" y la "neutral omniscience". La "editorial omniscience" se caracteriza por las intervenciones directas del autor, representadas por los pronombres en primera persona singular y plural (yo, nosotros): "it is the author's voice which dominates the material, speaking frequently as "I" or "we"¹⁴. La "neutral omniscience" se distingue de la anterior por la falta de intromisión directa del autor en la narración y el uso de la tercera persona: "absence of direct authorial intrusions (the author speaks impersonally in the third person)"¹⁵.

10 Rómulo Gallegos, *Doña Bárbara, Obras completas*, I, p. 698.

11 Jean Pouillon, *Temps et roman*, p. 86.

12 Pouillon afirma: "C'est le romancier qui choisit sa position pour voir le personnage. Tout ceci est évidemment métaphorique: on dit d'un individu, qui veut prendre une claire conscience de lui-meme, qu'il se dédouble, ou bien qu'il se retourne sur lui-meme, qu'il se réfléchit", *ibid.*, p. 86.

13 Enrique Anderson Imbert, *art. cit.*, p. 217.

14 Norman Friedmann, "Point of View in Fiction: The Development of a Critical concept", *PMLA*, 70, 1955, p. 1171.

15 *Ibid.*, p. 1172.

Tanto Gallegos como Cela utilizan una omniscencia neutral, ellos mantienen una neutralidad constante que les permite dar mayor objetividad al relato. También la omniscencia neutral concede a los personajes una emancipación breve con la que se dirigen, desde el fondo de su conciencia, directamente al lector, utilizando el fluir de la conciencia.

En "La Gloria Roja" Santos Luzardo, al igual que el lector, se imagina que el que ha dado muerte al Brujeador es el propio Santos. (Doña Bárbara había mandado a su espaldero a dar muerte a Santos Luzardo en la celada de "Rincón Hondo"). El autor implicado no deja duda de su omniscencia:

Santos comprendió que "Pajarote" se había ido detrás de él, a pesar de que le había ordenado permanecer oculto, y ya volvía la cabeza para mandarlo retirarse, cuando (!) vió brillar el revólver que el "Brujeador" sacaba de la cobija atravesada sobre la motnura.

Con un rápido movimiento esgrimió el suyo. Sonaron disparos simultáneos. Melquíades se desplomó sobre el cuello de la bestia, y ésta, espantándose, lo derribó por tierra, inerte, de bruces sobre la hierba.

Y para Santos Luzardo, la fulgurante noción fue como un mace-tazo en la nuca: ¡había dado muerte a un hombre! 16.

El narrador describe aquí objetivamente el suceso y nos presenta los sentimientos de culpabilidad del personaje al darse cuenta de que había dado muerte a un ser humano. La omniscencia permite al narrador describir tanto la realidad externa como la psíquica o realidad interna del personaje.

Un pasaje similar encontramos en *La Catira*, donde el narrador omnisciente expone en "Ojo de Zamuro" los sentimientos de la negra Cándida José que acongojada refiere sus presentimientos:

La negra Cándida José, aún Juan Evangelista y el caporal pasando el último tranquero, se chocó a la catira.

—Güeno, misia, que ya sé y que yo no mando na, pues, peo pa mí que el muchachito, güeno, ta tierno aún, ¿sabe?, pa viajá, que el muchachito no ta acostumbrao, misia, y va a extrañá el mimo e el ható, pues, el cuidao e el ható...

La catira Pipía Sánchez no puso buena cara al negro presentimiento de la vieja Cándida José/.../

La negra María del Aire se asustó al ver a la negra Cándida José.

16 *Doña Bárbara*, p. 761.

La negra María del Aire se espantó aún más al oirla. La negra María del Aire puso su más dulce voz.

—Güeno, ña, y qué le sucede, pues?

La negra Cándida José no quería dar explicaciones. La negra Cándida José tenía el leco amargo y mandón 17.

El narrador expone la reacción de la catira y de la negra María del Aire al oír los presentimientos negativos de la negra Cándida José. A su vez, refleja el estado de ánimo —caracterizado metafóricamente— de ésta última. Con la omniscencia, el narrador crea una situación de inseguridad y confusión entre los personajes, los que se miraban entre sí y se hacían preguntas sobre el niño: "El peón Jesusito Moisés se acercó a la cocina /.../ La negra Cándida José se le quedó mirando, fija como el mochuelo. ¡Qué cosas más raras pasan! Aquel día en Potreritos, todo el mundo miraba para todo el mundo" 18. La voz del narrador implicado se dirige directamente al lector, hay una clara penetración, un inmiscuirse del narrador omnisciente en el relato.

Observamos, por lo tanto, en *Doña Bárbara* y en *La Catira* la participación del narrador que mantiene la postura de omniscencia neutral, es como un Dios que lo sabe todo, pero que solamente le suministra al lector las informaciones que él cree conveniente en un momento dado, despertando y dirigiendo así el interés de éste y terminando por defraudarlo. Es un juego irónico. En el caso de Gallegos, el lector queda convencido de que Santos Luzardo dio muerte al "Brujeador". El narrador se reserva la verdad para otro momento, el que tiene lugar después de algunos capítulos. En *La Catira* el presentimiento de la negra Cándida José también se cumple —con la muerte del niño— mucho más adelante.

Estas anticipaciones —la convicción de Luzardo de haber matado al "Brujeador" y los presentimientos de la negra Cándida José— tienen como función intensificar la tensión en el lector y abrir nuevos horizontes en la espera de acontecimientos importantes. Las referencias previas demuestran que tanto en *La Catira* como en *Doña Bárbara* el narrador implícito deja sentir su superioridad y su omniscencia con respeto al lector y a las figuras de la novela.

Semejanzas:

1.—ambos narradores utilizan la omniscencia neutral.

17 *La Catira*, pp. 300-301.

18 *Ibid.*, p. 302.

2.—mediante la omniscencia logran los narradores crear incertidumbre en el personaje; la transmiten al lector, originando e intensificando la ironía dramática.

1.4 *Distancia narrativa y la función del autor/narrador.*

La distancia en que el narrador omnisciente se sitúa durante el desarrollo de la acción puede variar continuamente, y como consecuencia, la visión y la perspectiva de los sucesos cambia.

La posición que toma el narrador con respecto al mundo narrativo, su cercanía o lejanía, influye sobre el modo y al grado de recepción de la trama por parte del lector. Al alejarse el narrador de los sucesos impide el compromiso mutuo entre el lector y los hechos: "Die Distanz des Erzählers vom Geschehen schliesst auch zeit engeres Engagement des Lesers mit dem Geschehen aus"¹⁹.

La función del narrador es motivar al lector de tal manera que este pueda participar emocionalmente en el mundo novelesco. El narrador sirve como punto de contacto entre el lector y el mundo narrado, y se desplaza entre ambas posiciones acercándose a uno u otro punto de vista o distanciándose del lector o de la trama novelesca. Esta distancia puede ser moral, intelectual, sociocultural, emocional o temporal. El narrador omnisciente se aleja intelectual y temporalmente del mundo novelesco.

El aspecto moral en la obra de Gallegos es significativo ya que el autor y los distintos personajes representan un juego entre fuerzas opuestas. La distancia con respecto al autor en un caso es acentuada y en el otro no prevalece, porque el autor se identifica moralmente con algunos personajes que expresan su ideal. El antagonismo entre los personajes lo representamos gráficamente:

Fuerzas representativas del bien	Fuerzas representativas del mal
Santos Luzardo	Doña Bárbara
Marisela	Melquíades Gamarra
Antonio Sandoval	Balbino Paiba
Pajarote	Ño Pernaleta
María Nieves	Mister Danger

¹⁹ Franz Stanzel, *Typische Formen des Romans*, Göttingen 1976, 8 cd., p. 13.

Desde el punto de vista moral la distancia entre autor y Santos Luzardo es nula, pues este personaje representa la idea del bien, la virtud, la civilización, la ley, la educación, en una palabra, un hombre de acción que transforma la llanura desechando para siempre la violencia que reina en esos parajes.

Con respecto a Doña Bárbara, el autor se aleja de ella porque representa lo opuesto a Santos Luzardo, encarna el mal. La violencia y la barbarie son hechos con que el autor no se identifica. Es la lucha entre el bien y el mal lo que produce la tensión en esta obra. Santos Luzardo y Doña Bárbara son aproximados y alejados constantemente:

Gallegos los acerca y los distancia, sin que se realice el choque definitivo o la definitiva separación: en el estira y encoge de proximidades y lejanías, aquellas correspondencias polares se estremecen, ellas entre sí en choque y separaciones definitivas que van rompiendo el estatismo ideológico gracias a la dinámica estética de las contraposiciones secundarias²⁰.

Este acercarse y alejarse de los personajes, Gallegos lo expresa magistralmente en el pasaje en que Santos Luzardo por un momento parece sucumbir ante aquella mujer de personalidad subyugadora:

La voz de Doña Bárbara, flauta del demonio andrógino que alentaba en ella, grave rumor de selva y agudo lamento de llanura, tenía un matiz singular, hechizo de los hombres que la oían; pero Santos Luzardo no se había quedado allí para deleitarse con ella. Cierta era que, por un momento, había experimentado la curiosidad, meramente intelectual, de asomarse sobre el abismo de aquella alma, de sondear el enigma de aquella mezcla de lo agradable y lo atroz, interesante, sin duda, como lo son todas las monstruosidades de la naturaleza; pero, en seguida, lo asaltó un subitáneo sentimiento de repulsión por la compañía de aquella mujer, no porque fuera su enemiga, sino por algo mucho más íntimo y profundo, que por el momento no pudo discernir, pero que lo hizo cortar bruscamente la absurda charla y alejarse de allí en dirección al paraje donde unos peones de "El Miedo" vigilaban los novillos madrineros, núcleo del rodeo²¹.

Entre Marisela y el autor la distancia también es mínima ya que este personaje conlleva el ideal educativo de Gallegos, es "símbolo de vida nueva, de regeneración y esperanza"²², es el futuro venezolano:

²⁰ Orlando Araujo, *Narrativa venezolana contemporánea*, p. 172.

²¹ Doña Bárbara, p. 642.

²² Orlando Araujo, *Lengua y creación en la obra de Rómulo Gallegos*, p. 292.

Marisela es la materia propicia para la obra del progreso. Un concepto roussoniano parece haber inspirado a Gallegos en su afortunada creación. En la tabla rasa de su espíritu imprimió Santos Luzardo las primeras ideas de renovación, de transformación elemental 23.

Marisela es, puees, la raza maleable, la mujer venezolana capaz de ser educada y adaptada a su medio ambiente. El ideal de mujer de Gallegos.

Los peones Antonio Sandoval, Pajarote y María Nieves, conservan proximidad con el autor ya que son las fuerzas que apoyan el bien, Santos Luzardo, en su tarea regeneradora. Por otro lado, Melquíades Gamarra, Balbino Paiba, Ño Pernaleta y Mister Danger se distancian del autor, son las fuerzas regresivas que se oponen tenazmente al desarrollo del Llano:

En ellos el novelista, bosqueja la tragedia política del país. No solamente son hijos carnales de la barbarie del llano, sino que reflejan el atraso de nuestra sociedad, de nuestra economía, de nuestra organización institucional 24.

Lo anterior nos demuestra que Gallegos representa por un lado a una serie de personajes que reflejan sus propios ideales y, por otro, personajes que encarnan las fuerzas destructivas de la sociedad. Estos dos polos opuestos son alejados y acercados constantemente durante el desarrollo de la trama y son ellos los que mantienen vivos el interés y la tensión del lector.

Analizando el aspecto moral en *La Catira*, observamos que el autor se distancia de sus personajes. Entre las figuras de la obra no hay ninguna que represente valores e ideales éticos del autor. Cela presenta los personajes en forma objetiva y registra los hechos como una cámara fotográfica, esto es, los personajes aparecen en escena, realizan su función y desaparecen sin dejar huella. Cela se propuso sólo exponer una situación. Así nos lo manifiesta personalmente: "Yo no quise criticar nada, sino hacer eco de una situación real del Llano, de sus luchas, de sus violencias" 25, y sus personajes no llevan un mensaje del autor ni tampoco tienen una finalidad moralizadora.

En el aspecto sociocultural nuevamente encontramos en el autor de *Doña Bárbara* cercanía y lejanía con respecto a los personajes. El len-

23 Pedro Díaz Seijas, "Hacia una interpretación de *Doña Bárbara*", *Revista Nacional de Cultura*, 127 (1958), p. 68.

24 *Ibid.*, p. 68.

25 Entrevista, Palma de Mallorca, 23.3.77.

guaje de Santos Luzardo es equivalente al del mismo Gallegos, mientras que el lenguaje de los llaneros se aleja más del autor, porque ellos hablan con las características propias del habitante de esa región. Así lo hace el Viejo Melesio al recibir a Santos Luzardo:

¡Conque no se había olvidado de mí el niño Santos!

¡Déjeme que lo miente asina, como desde pequeñito lo he mentado, hasta que me vaya haciendo a llamarlo dotol! Usted sabe que los viejos somos duros de boca pa cogé los pasos nuevos 26.

El autor de *La Catira*, por el contrario, sólo se aleja de sus personajes porque abandona su ideolecto y le confiere a sus figuras un lenguaje peculiar. No hay distinción en el habla en cuanto a su nivel educativo. Don Job Chacín —el cura— no se diferencia en su habla de los otros personajes:

—Mié, bachillé, lo mejó es que no se meta en estas profundidades, ¿sabe?, que pa mí que es usté muy cortico e luces.../.../

—¡Ah, qué palo e tontiloco este bachillé comemierda...! ¡Lo que tié uno que aguantá, amarrao a tanto ignorante...! 27.

Por medio del lenguaje don Job Chacín se aleja del ideolecto del autor.

Otro personaje en circunstancias semejantes al anterior es Juan Evangelista Pacheco, una persona educada que había viajado mucho por Europa, pero que, sin embargo, posee un habla poco cultivada: "Mía, Filiberto, chico, que aquí me vengo a empatiá, que ajuera llueve. Yo pienso que, por lo menos, ya he e serví pa andá vaquiando por la sabana" 28. En Cela, la nivelación de los personajes con relación al lenguaje es deliberada:

El no hacer diferencias en el lenguaje es deliberado, porque las personas cultas o aparentemente cultas como puede ser un cura en el Llano, para poder seguir viviendo ahí tiene que hablar como todo el mundo, porque, naturalmente, si el lenguaje lo distingue, es apartado 29.

En lo que se refiere a la distancia narrativa los autores guardan semejanzas en algunos aspectos y en otros no. Gallegos se acerca a algunos de sus personajes y se aleja de otros; Cela en algunos aspectos se

26 *Doña Bárbara*, p. 526.

27 *La Catira*, p. 333.

28 *La Catira*, p. 28.

29 Entrevista, Palma de Mallorca, 23.3.77.

acerca al personaje, porque también representa un ideal suyo, así la catira expone su concepto civilizador y educativo.

En lo que respecta a la distancia narrativa guardan semejanzas los autores:

- 1.—distancia intelectual entre el autor y el mundo novelesco.
- 2.—cercanía autor —personaje en relación a la situación social—.
- 3.—cercanía en cuanto al ideal educativo: Cela/la catira; Gallegos/ Marisela.
- 4.—cercanía en cuanto al ideal civilizador: Cela/la catira; Gallegos / Santos Luzardo.
- 5.—distancia en cuanto al uso del lenguaje entre autor y llaneros.

Diferencias:

- 1.—distancia moral entre autor y personajes (Gallegos sólo se distancia de algunos).
2. distancia política entre autor —personaje en *La Catira*, cercanía en *Doña Bárbara*.

2. ESTRUCTURA TEMPORAL.

2.1 Generalidades.

El aspecto temporal en la obra narrativa es de capital importancia porque permite al lector situar los hechos narrados en el tiempo. Al fijar el lector los hechos en una secuencia temporal se interroga sobre los acontecimientos históricos y socioculturales de la situación que se narra. El narrador, a su vez, tiene una intención precisa, originar en el lector un máximo de reflexiones, pensamientos y combinaciones; su meta esencial es despertar en el lector un sentimiento sobretemporal, una sublimación del tiempo y una reiteración meditativa.

Existen diferentes maneras de tratar el tiempo en una obra literaria; por ejemplo, la presentación de la obra y los datos que nos orientan sobre su ubicación temporal y el tratamiento del tiempo en sí.

Günther Müller ha empleado en sus investigaciones la fórmula de la oposición del tiempo narrativo y del tiempo narrado. El tiempo narrativo (Erzählzeit) es el tiempo medido en páginas de imprenta, y el tiempo narrado (erzählte Zeit) es el tiempo reconstruido por declaraciones textuales, indicaciones precisas o no sobre el espacio de tiempo que

cubre la obra: "Erzählte Zeit is stets ausgewählte Zeit"³⁰. Tiempo que el narrador considera digno de ser narrado y que es significativo para la obra.

La "erzählte Zeit" en Müller equivale a "erzählte Welt" en Weinrich, el cual la define de la siguiente manera:

Die erzählte Welt ist indifferent gegenüber unserer Zeit. Sie kann durch ein Datum in der Vergangenheit festgelegt werden oder durch ein anderes Datum in der Gegenwart oder Zukunft; das ändert nichts am Stil der Erzählung und an der ihr eigenen Sprechsituation. So kann denn mancher Erzähler seine Gleichgültigkeit gegenüber der Zeit geradezu provokatorisch zur Schau stellen³¹.

El mundo narrado es el tiempo narrado, es el elegido por el narrador para estructurar la obra novelesca. Es el que le sirve de base al escribir la obra. En *Doña Bárbara* y *La Catira* analizaremos el tiempo narrativo y el tiempo narrado, ya que constituyen el fundamento para una mejor comprensión de la trama novelesca. También analizaremos el tiempo cíclico o del eterno regreso, factor relevante a ambas novelas.

2.1.1 Análisis del tiempo en *Doña Bárbara*.

El tiempo en *Doña Bárbara* lo analizaremos según los conceptos de tiempo narrativo y tiempo narrado. El tiempo narrativo, o sea, "Erzählzeit"; lo cubren en la obra trescientas y seis páginas de imprenta.

El tiempo narrado o "erzählte Zeit", como hemos visto, es el lapso de tiempo que cubre la obra, esto es, el espacio de tiempo en que suceden los hechos que el narrador expone. Es señalado mediante fechas exactas: año, mes, día, o el lector puede deducirlo mediante referencias del narrador a hechos históricos.

En *Doña Bárbara* el tiempo narrado comienza cuando un bongo remonta el Arauca y termina cuando otro bongo baja el mismo río: "Un bongo remonta el Arauca bordeando las barrancas de la margen derecha. Dos bogas lo hacen avanzar / . . . /"³². El narrador no menciona las fechas precisas en que el bongo sube y baja, pero por medio de algunos datos y alusiones a sucesos históricos se puede determinar aproximadamente la fecha en que los hechos narrados tienen lugar. Así, para determinar la fecha en que el bongo sube el Arauca llevando a Santos Lu-

30 Günther Müller, "Erzählzeit und Erzählte Zeit", *Festschrift für Paul Kluckhohn und Hermann Schneider*, p. 202.

31 Harald Weinrich, *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*, p. 55.

32 *Doña Bárbara*, p. 493.

zardo de regreso al Llano, es decir, la fecha en que comienza el tiempo narrado, recurrimos a una serie de datos que el narrador menciona. Mediante un retroceso en el tiempo —flash back— se nos presenta en el segundo capítulo la ascendencia de Santos y los motivos que, años antes, habían determinado su alejamiento de esa región. El joven fue llevado a Caracas después del asesinato de su hermano Félix perpetrado por su padre José Luzardo y la muerte de este último. Esas muertes fueron el producto de una serie de rencillas surgidas a causa de la guerra entre España y los Estados Unidos que en esa época tenía lugar:

Fue cuando la guerra entre España y los Estados Unidos. José Luzardo, fiel a su sangre —decía—, simpatizaba con la Madre Patria, mientras que su primogénito Félix, síntoma de los tiempos que ya empezaban a correr, se entusiasmaba por los yanquis. Llegaron al hato los periódicos de Caracas, cosa que sucedía de mes en mes, y desde las primeras noticias leídas por el joven —porque ya don José andaba falto de la vista—, se trabaron en una acalorada disputa que terminó con estas vehementes palabras del viejo:

—Se necesita ser muy estúpido para creer que puedan ganárnosla los salchicheros de Chicago.

Lívido y tartamudo de ira, Félix se le encaró:

—Puede que los españoles triunfen; pero lo que no tolero es que usted me insulte sin necesidad.

Don José lo midió de arriba a abajo con una mirada despreciativa y soltó una risotada. Acabó de perder la cabeza el hijo y tiró violentamente del revólver que llevaba al cinto. El padre cortó en seco su carcajada y sin que se le alterara la voz, sin moverse en el asiento, pero con una fiera expresión, dijo, pausadamente:

—¡Tira! Pero no me peles, porque te clavo en la pared de un lanzazo 33.

El narrador menciona además que esas muertes sucedieron después del desastre de Cavite:

Había terminado ya con la victoria de los norteamericanos la desigual contienda y decía aquello para provocar al padre. Don José salta al ruedo blandiendo el chaparro para castigar la insolencia; pero Félix hizo armas, a él también se le fue la mano a la suya y poco después regresaba a su casa, abatido, sombrío, envejecido en instantes, y con esta noticia para su mujer:

—Acabo de matar a Félix. Ahí te lo traen 34.

33 *Ibid.*, p. 505.

34 *Ibid.*, p. 506.

El desastre de Cavite 35 tuvo lugar en 1898 y Santos Luzardo contaba a la sazón catorce años 36. A consecuencia del trágico suceso familiar la madre abandona el Llano.

Días después, doña Asunción abandonaba definitivamente el Llano para trasladarse a Caracas con Santos, único superviviente de la hecatombe. Quería salvarlo educándolo en otro medio, a centenares de leguas de aquellos trágicos sitios 37.

Santos Luzardo se educó en la capital donde permaneció trece años. Por consiguiente, si el desastre de Cavite tuvo lugar en 1898 y Santos residió en Caracas trece años 38, se infiere que el bongo remonta el Arauca en el año 1911. No se expresa, sin embargo, en que época, y, nuevamente, sólo se puede deducir, porque el narrador menciona la playa y las nubes de mosquitos. Estos datos se asocian con el verano; a la playa sólo se baja en esa estación del año, porque durante el invierno está totalmente anegada. Asimismo, las nubes de mosquitos son propicias de la estación seca. De lo anterior se desprende que Santos Luzardo llegó al Llano en el verano de 1911, época que marca el comienzo del tiempo narrado en la novela.

En lo que se refiere al período temporal que cubre el tiempo narrado, el autor tampoco proporciona datos precisos. Sin embargo, se manifiesta que la estadía de Marisela en "Altamira" duró varios meses. Al volver ella al rancho, a Santos le preocupa "la idea de las privaciones y peligros a que pudiera estar expuesta aquella muchacha, que, sin embargo, había llegado a ser la ocupación dominante de su pensamiento durante varios meses" 39.

Calculamos que el tiempo narrado es de nueve a once meses por las manifestaciones siguientes:

- a) el proceso educativo de Marisela por Santos Luzardo estaba dando ya resultados positivos (en cuanto al habla, a modales, al buen gusto en el vestir).
- b) transcurso de la Semana Santa, las quemadas de la sabana poco antes del invierno, el comienzo de las lluvias y, finalmente la sequía.

35 *Ibid.*, p. 506.

36 *Ibid.*, p. 506.

37 *Ibid.*, p. 507.

38 *Ibid.*, p. 524.

39 *Ibid.*, p. 777.

Santos, por lo tanto, llegó al Llano antes de la Semana Santa de 1911. Incluye el tiempo narrado la estación de las lluvias:

Ya se había escuchado, allá en el fondo de las mudas soledades, el trueno que anuncia la proximidad de la entrada de las aguas; ya estaban pasando hacia occidente las rumazones de nubes que van a condensarse sobre la cordillera/.../ El verano empezaba a despedirse con el canto de las chicharras entre los chaparrales resecaos/.../ 40.

El período de lluvias dura aproximadamente seis meses, siguiéndole el verano. El narrador, ya para finalizar la trama novelesca, menciona la entrada de la estación seca: "Comenzaba a reinar la sequía. Ya era tiempo de picar los rebaños /.../" 41.

Termina el tiempo narrado —erzählte Zeit— con el bongo que baja el Arauca, llevando posiblemente a doña Bárbara: "/.../ pero también se habla de un bongo que bajaba por el Arauca y en el cual alguien creyó ver una mujer" 42.

Entre la subida y bajada del bongo por el Arauca pasan, pues, aproximadamente unos nueve a once meses; Santos llega en febrero o marzo de 1911, transcurre todo el invierno (mayo-octubre) y comienza el nuevo verano al concluir la novela.

El tiempo narrado no equivale al tiempo narrativo, porque para narrar los sucesos acaecidos en un lapso de nueve a once meses en trescientas y seis páginas ha sido necesario descartar una serie de hechos y detalles.

2.1.2 Análisis del tiempo en *La Catira*.

El tiempo narrativo —Erzählzeit— lo cubren en *La Catira* trescientas cuarenta y cuatro páginas de imprenta.

El tiempo narrado —erzählte Zeit— comienza con una lucha entre el amo del hato "Pedernal", don Froilán Sánchez, y el amo de "Potreritos" don Filiberto Marqués. El saldo de esta batalla es la muerte de los amos y de algunos peones.

El narrador no menciona el año ni el día en que sucedió esa guerra, pero así como en *Doña Bárbara* por otros datos podemos calcular cuando se llevó a efecto. ¿Cómo se puede deducir esa fecha si al respecto Cela no nos proporciona fechas precisas? En primer lugar tomamos co-

40 *Ibid.*, p. 663.

41 *Ibid.*, p. 793.

42 *Ibid.*, p. 798.

mo base la novela: "En 1926 —hace, exactamente, veintiocho años— nació Feliciano Bujanda en Santa Rita de Manapire" 43. La segunda parte nos permite fijar la primera: si la fecha del nacimiento de Feliciano Bujanda es 1926 y en la segunda parte de la novela cuenta veintiocho años, los hechos ubicados en esta época de paz tuvieron que haberse desarrollado en 1954, es decir, la segunda parte de la novela transcurre en ese año. Como entre la primera y la segunda parte pasan quince a dieciséis años: "Han pasado quince o dieciséis años —han sucedido muchas cosas en el mundo" 44, el tiempo narrado tiene que haberse iniciado en 1938 o 1939. A esta fecha corresponde el matrimonio de la catira, suceso que desencadenó las luchas sangrientas.

Basamos este dato a su vez, en alusiones a la guerra civil española y la publicación de un libro por parte de uno de los personajes. Así, el narrador manifiesta en la primera parte que el portugués Norberto Salivado, en la guerra civil española, a la que fue voluntario, no se sabe bien en qué bando /.../" 45. Norberto Salivado tiene que haber inmigrado a Venezuela durante los años de la guerra civil-1936/1939.

El segundo dato que nos proporciona el narrador es la publicación de un libro de don Filiberto Marqués denominado: "Valsiao, escobillao y zapatiao", que apareció en Barquisimeto, ediciones Camorure, 1935" 46. Esta fecha también nos revela que el tiempo narrado en *La Catira* se inicia después del año 1935; pero el dato preciso sobre el nacimiento y la edad de Feliciano Bujanda, nos señalan que no empieza realmente antes de 1938 o 1939.

En resumen, el tiempo narrado se inicia el año 1938 o 1939, porque el único dato preciso que da el autor es 1926, año del nacimiento de Feliciano Bujanda que cuenta, en la segunda parte, veintiocho años, es decir, los sucesos de la segunda parte se desarrollan en 1954. Como entre la primera y la segunda parte pasan "quince o dieciséis años", el tiempo narrado se sitúa entre 1938 ó 1939 y 1954.

Cubre, sin embargo, la primera parte unos meses de 1938 o 1939, y la segunda parte, a su vez, sólo algunos meses de 1954.

Tampoco en esta novela el tiempo narrado concuerda con el tiempo narrativo, ya que muchos acontecimientos ubicados en el espacio de tiempo tratado no han podido incluirse en trescientos cuarenta y cuatro páginas de imprenta.

43 *La Catira*, p. 222.

44 *Ibid.*, p. 209.

45 *Ibid.*, p. 65.

46 *Ibid.*, p. 17.

Semejanzas en el tratamiento del tiempo en *Doña Bárbara* y *La Catira*:

- 1.—el tiempo narrativo cubre entre trescientas y trescientas cincuenta páginas de imprenta.
- 2.—el tiempo narrado o tiempo escogido es de algunos meses.
- 3.—el tiempo narrado y el tiempo narrativo no transcurren paralelamente.
- 4.—el tiempo narrado termina con la paz.

Diferencias:

- 1.—el tiempo narrado comienza en *Doña Bárbara* en 1911, mientras que en *La Catira* en 1938 o 1939.
- 2.—*Doña Bárbara* en conjunto sólo trata un lapso de nueve a once meses. *La Catira*, por el contrario, presenta entre la primera y la segunda parte una interrupción en el tiempo de quince a dieciséis años. Cada una de estas partes transcurre en pocos meses.

2.2 *El tiempo cíclico.*

En *Doña Bárbara* y *La Catira* se observa el tiempo cíclico o tiempo del eterno regreso. Este eterno regreso o tiempo circular viene expresado por biografías de los personajes y sus ascendientes, costumbres, días festivos, el año litúrgico, las fiestas religiosas, las estaciones del año: la lluvia, la sequía.

Los capítulos y episodios en ambas obras están estructurados obedeciendo a una unidad circular, es decir, proyección en el futuro y en el pasado remoto. De tal manera que responden a una construcción temporal, porque empiezan en un punto y terminan con el mismo dato que les sirvió de origen. Las novelas son grandes círculos que a su vez están integrados por círculos pequeños que se van sucediendo en forma simultánea. Uno de estos círculos lo constituye el tiempo cíclico.

2.2.1 *Doña Bárbara.*

Con un salto en la narración el narrador presenta todos los hechos relacionados con la vida de Luzardo en el capítulo segundo. Los hechos históricos con su consecuencia en el ámbito nacional. El narrador tiene como meta entroncar la novela con sucesos históricos. Los periódicos venidos de Caracas con las noticias sobre la guerra le sirven para estructurar la acción en el tiempo. Esos hechos que repercuten en el Llano

y que dejan sentir su influjo en el sencillo habitante de esa región que estará atento a esos acontecimientos.

El capítulo tercero detalla la historia de Doña Bárbara y su origen. El narrador relaciona su conducta presente con el pasado remoto y los hechos que motivaron a que se convirtiera en una persona cruel. Amparada también por la ley se convertirá en una cacica más de la llanura, así como lo fueron otros que también estuvieron protegidos por la ley o ésta sencillamente no tomaba las medidas del caso. El propio narrador lo expresa así: "y ante la cual las autoridades se hacían de la vista gorda, pues eran tiempos de cacicazgos"⁴⁷. Es un círculo vicioso: sucumben unos para aparecer otros.

La decisión de Santos Luzardo de quedarse en el Llano para civilizarlo desvía el curso normal de la vida del llanero: "Y decidió lanzarse a la empresa con el ímpetu de los descendientes del "Cunavichero", hombres de una raza enérgica; pero también con los ideales del civilizado, que fue lo que a aquéllos les faltó"⁴⁸. Al llegar Santos para reclamar sus derechos y al convertirse en un cacique más de la llanura se cumple un ciclo más, doña Bárbara sucumbe y Luzardo surge.

Otros capítulos de la novela describen actividades de los llaneros relacionados con los diferentes cambios del tiempo: el rodeo, las veladas de la vaquería, la doma, coplas y pasajes. En el capítulo "Las veladas de la vaquería" nos describe el narrador omnisciente el transcurso del tiempo en la vida del Llano y como éste se repite sin muchas variaciones. Cada año, y por la misma fecha, los peones se dedican en el invierno al trabajo de las reses:

Ya era tiempo de proceder a la vaquería general de entrada de aguas. La costumbre, creada por la falta de límites cercados y consagradas por las leyes de Llano, establece que los hatos colindantes trabajen la hacienda en comunidad, una o dos veces al año⁴⁹.

Resalta el narrador que había llegado, otra vez, el tiempo de proceder a esa actividad especial, en la cual los llaneros se dedican a los preparativos y faenas sobre el gobierno de las reses. Actividad que realizan los peones en forma colectiva con otros peones y amos de hatos. A estas faenas siguen los ratos de sano esparcimiento. El cuatro y las maracas se dejan oír por las noches. La copla y el joropo sirven de complemento a esa vida sencilla donde esos elementos constituyen los únicos medios recreativos.

⁴⁷ *Doña Bárbara*, p. 506.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 511.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 671.

La naturaleza también muestra sus cambios y nos expresa el narrador que con las primeras lluvias empiezan a regresar al Llano bandadas y bandadas de aves: "Con las primeras lluvias comenzó el retorno de las garzas. Aparecieron por el Sur —hacia donde emigran durante el verano, sin que nadie sepa hasta dónde van— y todavía estaban llegando las innumerables bandadas"⁵⁰. Asimismo, caños y ríos empiezan a crecer: "Ya el estero está lleno, porque el invierno se ha metido con fuerza"⁵¹. El retorno de las aves y el crecimiento de ríos y esteros dan la sensación de que el tiempo ha pasado y que otro ciclo comienza.

El llanero es por naturaleza supersticioso y creyente. Acoge con fervor los días que impone la iglesia como festividades. La vida está determinada por el calendario litúrgico y el llanero guarda estos días que dedica al descanso o a fiestas en los pequeños pueblos y caseríos. En la Semana Santa los llaneros realizan actividades especiales:

Jueves Santo. Día de abstinencia de carne de animales terrestres, porque la tierra es el cuerpo del Señor que está agonizando /!/ en la Cruz, y quien come las carnes que de ella se nutren, profana y martiriza con sus dientes el propio cuerpo de Dios. Día de no trabajar; ni en la sabana, ni en el corral, porque esto arruinaría para toda la vida; día de soltar las queseras, porque la leche batida en días santos no cuaja y se convierte en sangre. Día, solamente, de pescar galápagos, cazar caimanes y castrar colmenares⁵².

El llanero se dedica a la caza de animales salvajes que utiliza en su alimentación preparando platos especiales, pues en esos días guarda abstinencia. Los llaneros esperan con devoción esa fecha y los habitantes de los hatos viajan a los poblados para tomar parte en las festividades, las procesiones año tras año. La Semana Santa constituye así un elemento de un ciclo que se cumple periódicamente.

Las estaciones del año tienen una influencia decisiva en la vida del hombre. Durante el período lluvioso se inunda la sabana, se ahoga el ganado. Las enfermedades y la muerte dejan su saldo de víctimas:

Llueve, llueve, llueve! Y se desbordan los caños y se inundan los esteros y empiezan a caer los hombres fulminados por la "calentura", tiritando de frío, castañeteando los dientes, y se ponen pálidos y se van volviendo verdes, y empiezan a nacerle cruces al cementerio de "Altamira"⁵³.

50 *Ibid.*, p. 700.

51 *Ibid.*, p. 788.

52 *Ibid.*, p. 656.

53 *Ibid.*, p. 701.

Con la sucesión de las estaciones cambian también las enfermedades y todos los años es lo mismo.

Durante la estación seca el llanero se dedica a otras actividades:

Comenzaba a reinar la sequía. Ya era tiempo de picar los rebaños que ignoraban el camino de los bebederos o lo olvidaban en el tormento de la sed/.../las pútridas ciénagas eran como úlceras pestilentes que se cicatrizan sin curarse. En algunas quedaba todavía un agua caliente y espesa, dentro de la cual se pudrían reses que, enloquecidas por la sed, infladas de tanto beber, se atascaron y sucumbieron. Grandes bandadas de zamuros, ávidos de carroña revoloteaban sobre aquellas charcas⁵⁴.

Con el uso del pretérito imperfecto enfatiza el narrador que había terminado una estación y empezaba otra. Se realizan otras actividades y surgen otras enfermedades. La vida del llanero depende directamente de estos dos ciclos, y así lo expresa el narrador: "La muerte es un péndulo que se mueve sobre la llanura, de la inundación a la sequía y de la sequía a la inundación"⁵⁵.

El tiempo en esta novela está constituido por ciclos. Hay una marcada intención del narrador en crear estados de tensión entre los habitantes de los hatos y los pueblos adyacentes. Las influencias que vienen de fuera, como la llegada de Santos Luzardo con sus proyectos de civilizador, conducen a discrepancias entre la vida como es y como debería ser. Los relatos de estados emocionales —el ahondamiento psicológico— son de importancia en relación a los acontecimientos, ante un hecho como la visita de doña Bárbara a San Fernando causó tanto revuelo en la población de gentes sencillas que siempre esperan algún hecho para cambiar la monotonía de la vida sencilla y rutinaria: "Como siempre, en cuanto corrió la noticia de su llegada, pusiéronse en movimiento los abogados, vislumbrando ya uno de aquellos litigios largos y laboriosos que entablaba contra sus vecinos la famosa acaparadora del cajón del Arauca"⁵⁶. Cada vez que doña Bárbara visitaba San Fernando, cada vez que se repetía ese hecho, resalta el narrador que se preparaban los abogados y la gente salía a verla, surgían comentarios en relación al personaje que entretenían la curiosidad de los habitantes.

El hombre de escasos recursos espera siempre que el día que vendrá será mejor, cifra así sus esperanzas en ese transcurrir del tiempo: "Hasta mañana, pues. ¡A dormir, que ya esto se acabó! /.../ al cabo de un

54 *Ibid.*, p. 793.

55 *Ibid.*, p. 793.

56 *Ibid.*, pp. 786-787.

día sin obras, que era sólo un día menos en la esperanza, pero murmurando siempre: —Mañana será otro día” 57.

Los días que constituyen pequeños ciclos en el curso de esta novela están integrados a círculos mayores como son las estaciones que forman el año.

2.2.2 La Catira.

Los capítulos primeros de la novela son capítulos caracterizados por hechos sangrientos: muertes, guerras, violaciones, hechos encadenados que conforman la historia y que mantienen al Llano en tensión. El tiempo no parece detenerse, la gente sigue con interés los sucesos y se identifica con éstos. Se tejen así un sin número de comentarios que alimentan la fantasía sencilla de los habitantes de los pueblos y caseríos. La vida y con ella el tiempo transcurren azarosos. Se cierra ese primer ciclo de la novela con la muerte de Aquiles Valle, el abandono de “Portreros” por don Juan Evangelista Pacheco y la llegada de la catira a Santa Rita de Manapire donde fue recibida por el pueblo. Este hecho guarda relación con la llegada de doña Bárbara a San Fernando. Un hecho tan simple como la llegada de la catira al pueblo, fue causa para que el pueblo se alborotara y acudiera a reunirse en la plaza.

Los pequeños cambios en la vida rutinaria de los pueblos causa inmediatamente exaltación en los habitantes, los que se reúnen en la plaza. La llegada de la catira es uno de los acontecimientos que perturba cada cierto tiempo la tranquilidad habitual del pueblo.

El tiempo en *La Catira* está estructurado también como en *Doña Bárbara*. El narrador menciona las estaciones del año. La vida del llanero determinada por esos cambios bruscos de la naturaleza —invierno / verano— y su influjo en el hombre y los animales:

El mestizo Rubén Domingo, todos los años, se va del llano cuando el llano avisa, cuando el relámpago comienza a encenderlo, y el calor sube, y el vaho envuelve a la tierra, y los caños y los ríos se agolpan; cuando el tigre se marcha con el pelo hirsuto, y el toro se vuelve ríjoso y pendenciero, y la culebra cambia la concha, y el venado se aleja en rebaños atónitos y estremecidos. Que el llano mata limpio y por derecho, y a nadie arrolla a traición 58.

El eterno regreso del tiempo lo exalta el narrador mediante el temor de los habitantes y los animales ante el desbordamiento de los ríos. Ese

57 *Ibid.*, p. 789.

58 *La Catira*, p. 95.

carácter del tiempo que se repite, determina el ritmo de vida de la sociedad campesina. Las estaciones del año llevan lluvia y con ella los cultivos se desarrollan originándose las cosechas, pero también llevan ruina y desolación, vida o muerte. El ganado se ahoga arrasado por las corrientes de los ríos y todos los años el saldo de muertes es considerable, siempre es el mismo retorno del tiempo, un ciclo que nunca termina:

Durante el invierno, allá por junio, por julio y por agosto, el chicuaco y el pato real —yaguazo, le dicen los llaneros— cruzan el húmedo aire de la sabana, graznando amargamente, mientras el oso del morichal, el araguato aullador, la verde iguana, se miran en las aguas, tristes y casi sin esperanza, desde el alto balcón de los árboles. por estas fechas, ya no suele verse por allá abajo el mestizo Rubén Domingo 59.

El lector tiene la impresión de que el tiempo avanza vertiginosamente, no se detiene volviendo a suceder lo mismo, a repetirse todos los acontecimientos. Los personajes en sus diálogos tienen conciencia de ese avance del tiempo y las huellas que deja. Los personajes envejecen, mueren y otros nacen, es una eterna repetición: del nacer al morir. La catira, dialogando con don Job Chacín, así lo expresa: “Y, güeño, don, ¡Qué los años pasan...! ¡Da como temó volteá la cabeza pa mirá pa atrás, don... 60.

Para la catira Pipía Sánchez el paso del tiempo es como una obsesión, ve con desesperación el tiempo que transcurre y siempre lo está expresando:

—¡Y créame que es doló, Catalino Borrego, mirá cómo vamos pa viejos...!

Catalino Borrego sonrió.

—¡Unos más de prisa que otros, misia!

—¡Güeno, unos más de prisa que otros, Catalino Borrego, pero tóos pa viejos...! 61.

Así como en *Doña Bárbara*, el tiempo del eterno regreso es observado en *La Catira*. Pero aquí el narrador no menciona las fiestas religiosas ni tampoco las actividades específicas de los peones en el dominio de las reses.

59 *Ibid.*, p. 94.

60 *Ibid.*, p. 286.

61 *Ibid.*, p. 255.

Semejanzas:

- 1.—Gallegos y Cela resaltan el eterno regreso del tiempo y tienen conciencia de ello,
- 2.—hacen referencia a las estaciones del año: invierno-verano, que describen detalladamente,
- 3.—los personajes tienen conciencia del paso del tiempo y del ciclo natural de vida: nacer-morir.

Diferencias:

- 1.—Gallegos narra las actividades de los llaneros en las diferentes estaciones del año, Cela, por el contrario, no las menciona,
- 2.—Gallegos describe diversiones y fiestas religiosas, Cela no.

BIBLIOGRAFIA

- Araujo, Orlando. *Lengua y creación en la obra de Rómulo Gallegos*, Caracas: Ministerio de Educación (Biblioteca Popular Venezolana), 1962. 327 p.
- Narrativa venezolana contemporánea*, Caracas: Editorial Tiempo Nuevo, 1972.
- Cela, Camilo José. *Historias de Venezuela. La Catira*, Barcelona-Madríd. 1955.
- Díaz Seijas, Pedro. *La gran narrativa latinoamericana*, Caracas: Instituto Universitario Pedagógico de Caracas, 1976.
- Friedemann, Käte. *Die Rolle des Erzählers in der Epik*, Darmstadt: 1965.
- Friedemann, Norman. "Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept" *Publications of the Modern Language Association of America*, (1955), pp. 1160-84.
- Gallegos, Rómulo. *Doña Bárbara, Obras completa I*, Madrid: Aguilar 1959. 2 ed.
- Ilis, Paúl. *La novelística de Camilo José Cela*, Madrid: 1972. 2 ed.
- Imbert Anderson, Enrique. "Formas de la novela contemporánea", *La novela hispanoamericana*, Juan Loveluck, Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1972. pp. 216-231.
- Jítrik, Noé. "Destrucción y formas en las narraciones", *América Latina en su literatura*, México: Siglo XXI, César Fernández Moreno 1972. pp. 219-242.
- Müller, Günther. "Erzählzeit und erzählte Zeit", *Festschrift für Paul Kluckhorn* shrdlu cmfwypshrdlucm shrd cmfwyp *Festschrift für Paul Kluckhorn und Hermann Schneider*, Tübingen: 1958. pp. 195-212.
- Stanzel, Franz. *Typische Formen des Romans*, 8 ed. Göttingen: 1976.
- Weinrich, Harald. *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*, Stuttgart: 1964.

ROMULO GALLEGOS, "DOÑA BARBARA" Y EL PROBLEMA DE LAS VANGUARDIAS

BUENAVENTURA PIÑERO DIAZ

A un siglo de su nacimiento y a cincuenta y cinco años de la publicación de *Doña Bárbara*, hoy podemos hacer un balance equilibrado de las características estéticas y semánticas de la obra de Don Rómulo Gallegos, a la luz de la problemática vanguardista.

Doña Bárbara, es una novela que fue saludada en el 29 (dentro de sus características y objetivos formales) como la más importante en su estilo y, de allí hasta el presente, como una de las novelas generadoras de nuestro carácter histórico y espíritu estético, además de ocupar un lugar de honor en el devenir de la narrativa contemporánea latinoamericana.

Sin embargo, aunque comencemos por señalar el reconocimiento y la deferencia que un derecho de tradición le otorga; hoy a más de cincuenta años de su publicación, el estudio y el análisis de esta obra nos remite a una serie de aseveraciones, "incluso de interrogaciones im-

posibles de eludir ante el tiempo transcurrido, y ante los nuevos aportes literarios producidos con posterioridad en la trayectoria ascendente de nuestras letras”¹.

1.—¿Puede *Doña Bárbara* sustentar aún para la índole de nuestros gustos y criterios estéticos actuales algún punto de interés general o particular?

2.—¿Cuáles fueron las motivaciones originales que la impulsaron y las bases específicas sobre las que logró consolidarse?

3.—¿Cuál debe ser la actitud crítica y valorativa con que debemos acercarnos a *Doña Bárbara*, superada plenamente hoy por otras generaciones de narradores y en particular por la actual narrativa latinoamericana?

I

Hacia el concepto de vanguardia.

Un primer acercamiento al término vanguardia, donde se restituye todo su contenido semántico y su valor perspectivista, se encuentra en el trabajo de Jesús Díaz y Juan Valdéz Paz (*Vanguardia, tradición y desarrollo*), presentado en el Congreso Cultural de La Habana, año 70.

Vanguardia, proponen estos autores, “es aquel grupo que, con los métodos y concepciones adecuadas a su realidad, se sitúa consciente, científica y organizadamente al frente del pueblo en su lucha por el poder político y la subversión de las estructuras sociales”². Y es en el orden de las estructuras sociales donde se crean nuevas y varias posibilidades de inter-relaciones entre las vanguardias políticas y culturales y que replantea, en términos de acción histórica, el problema de la Revolución Social.

Toda vanguardia cultural incluye los términos de ruptura y aporte como consecuencia de la experimentación y la búsqueda, por lo que toda vanguardia cultural es también revolucionaria desde el punto de vista de la sociología del arte.

Debemos entender, entonces, por vanguardia en el sentido de la evolución artístico cultural, a la relación dinámica producida por movimientos con un grado de conciencia de sus objetivos inmediatos, cuya gestión resulta siempre revolucionaria en el plano axiológico y tiende a serlo en el plano político-social. Siempre se realizará en oposición crí-

¹ Pérez, Trinidad. *Tres novelas ejemplares*. (Prólogo), p. 8.

² Versión mimeografiada. U.N.A.M.

tica con la tradición, a la vez que incluye el sentido de la continuidad esencial de la misma, para convertirse también ella, en tradición en la medida en que sus proposiciones alcancen logros.

Ahora bien, a todos los países subdesarrollados tenemos que considerarlos como naciones de una cultura en formación. De ahí que las culturas nacionales se van forjando como un conjunto de valores creados por el pueblo en proceso de desarrollo de su autoconciencia y de la diferenciación y especificidad de su nacionalidad. Y es en esta contextualidad donde el rol de los intelectuales tipifica la expresión de las ansias, la suma de las inteligencias, encauzando y organizando los esfuerzos del pueblo. Todo esto tiene una importancia capital para el desarrollo de la lucha contra el subdesarrollo y se convierte en la condición definitoria de los movimientos de vanguardia.

Por todo ello, en las condiciones del subdesarrollo, cada novela, cuento, poema o drama —que de alguna manera resulte expresión de las capacidades y del ser para sí de cualquier pueblo subdesarrollado— tiene valor político específico. Y este valor se define al todo ideológico nacional. El pueblo crea las condiciones, los hechos, como forjadores de la conciencia y la cultura nacional y son los intelectuales de los países subdesarrollados quienes la perfilan, le dan cuerpo y la inducen. Por ello los intelectuales son la parte más representativa de la vanguardia social al contribuir al desarrollo de una cultura nacional.

No obstante, debemos aclarar que a) el subdesarrollo y sus consecuencias no pueden entenderse como tradición y b) la cultura nacional no puede encasillarse, no puede tratarse como un “tipicismo”, opuesto a los logros alcanzados por la humanidad en su desarrollo; debe, pues, defenderse una perspectiva internacional de la cultural.

De otra parte, las vanguardias no pueden perder de vista el carácter contradictorio de las sociedades explotadoras, la distinción necesaria de la verdadera cultura que en ellas se produce para servir al sistema. La tarea de la vanguardia, por último, supone también una concepción ética, en el sentido de considerar como trabajo y elemento definidor una lucha anticolonial y antimperialista.

Vanguardia artística.

La Alborada, revista pionera de la generación de Rómulo Gallegos, más que una revista literaria atenta a las innovaciones que se gestaban y consolidaban en Europa en el campo de las letras, resultó ser desde casi su primer número una publicación de orientación política.

Las selecciones de autores extranjeros publicadas en *La Alborada*, estaban muy lejos de representar la vanguardia de las letras occidentales. Junto a Papini, Materlink e Ibsen, aparecen De Gourmont, Reclus, Michelet, G. Verga, Moll, Weis, Guyau, De Querlon, Louis Tiecerlin, Dante Gabriel Rosetti, Samain, Rodenbach, Mikhael, Thomas Lowell, Carlos Magalhaez de Azevedo, Arthur O'Shaugnessy, Bowles, etc.

La representación de autores de lengua castellana resultó bastante escasa: Nervo, Argüello, Martínez Sierra y Tablada.

En ninguno de los números de *La Alborada* se llegó a reseñar dos acontecimientos artísticos de muchísima importancia para la vanguardia estética universal: la muerte de Swinbgne y la aparición del Manifiesto Futurista de Marinetti.

Es cierto que para la época, los medios de comunicación eran muy difíciles y lentos, por ello los movimientos literarios venezolanos estaban un tanto al margen de las corrientes más nuevas, de la vanguardia. Sin embargo, aparecen textos "de un esteticismo retraído y nebuloso"³, donde las colaboraciones de Salustio González Rincones, sorprendían por raras. Lo cierto es que tanto Gallegos, como Planchart, Rosales y Soublette, bajo la tensión de las luchas diarias, se olvidaron del proyecto literario y entraron en la política criticando la problemática social del momento.

Que sepamos, no hay opiniones expresamente estéticas de Rómulo Gallegos que podamos analizar. Y así llegamos a *Doña Bárbara*, año 1929.

Formalmente, *Doña Bárbara* es una síntesis de Manuel Díaz Rodríguez y José Rafael Pocaterra, en una conformación de novela regional donde "el lenguaje popular —utilizado como recurso estilístico— permitirá sondear las formas de conciencia social"⁴.

En *Doña Bárbara* no hay experimentación estética: su estructura es lineal, es decir, tradicional, con algunas evocaciones que en nada interrumpen su linealidad y omnisciencia.

El mecanismo accional de los personajes en la novela es típicamente naturalista, motivado por taras psíquicas. Si Naná de Zola, es "la devoradora de hombres" en París a consecuencia de un trauma genético,

³ Liscano, Juan. *Lo que pensaba el joven Gallegos*. Gaceta Universitaria de la Universidad Santa María. Año 4, N° 27. Julio 1984.

⁴ Bravo D., María J. *Las ideologías de la identidad cultural venezolana*, "Doña Bárbara" y "País Portátil". p. 39.

Doña Bárbara será "La devoradora de hombres" por un trauma sexual y por propensión del mestizaje. Ello desembocará en que *Doña Bárbara* produzca personajes símbolos en sus enfrentamientos con la sociedad y la naturaleza: son los tipos.

- | | | |
|-------------|---|--------------|
| a) Barbarie | } | c) Redención |
| b) Luz | | |

Por otra parte, en Gallegos "la imagen está lograda mediante dos frases paralelas que finalmente se unen:

Marisela, canto del arpa llanera, la del alma ingenua como la flor del paraguatán, que embalsama el aire de la mata y perfuma la miel de las aricas.

Frases analíticas más que sintéticas.

En la conformación de la imagen poética también se da el caso de la yuxtaposición de dos imágenes naturales o geográficas, para la configuración de un símbolo que exprese una idea o un sentimiento:

El llano asusta, pero el miedo del llano no enfría el corazón, es caliente como el gran viento de su soleada inmensidad, como la fiebre de sus esteros.

Para simbolizar un estado psíquico:

El Orinoco es un río de ondas leonadas; el Guainía las arrastra negras. En el corazón de la selva, aguas de aquel se reúne con las de éste... Así, en el alma de la mestiza tardaron varios años en confundirse la hirviente sensualidad y el tenebroso aborrecimiento al varón.

Esta forma de simbolización permite que el habla popular se explicite en una forma sencilla... Estas imágenes constituyen lo cotidiano del llanero que, al ser reformuladas, muestran la poesía popular en todos sus ámbitos.

Lo simbólico surge de lo real en forma casi espontánea⁵.

Gallegos maneja clásicamente el idioma dentro de la técnica estilística tradicional; lo eleva poéticamente al nivel de utilizar los tropos en

⁵ Bravo D., María J. *Ob. cit.* p. 39.

las relaciones estructurales, pero siempre en una sintaxis convencional, analítica. Inclusive, el ritmo de su prosa es tan poético-convencional que "podemos detectar las cadencias producidas por pareamientos fonéticos, igual a la rima poética:

En el paloapique de la majada una paraulata rompe su trino de
... los rojos rosarios de corocoras.

Alezán tostao primero muerto que cansao!⁶

Aunque es evidente que el arte de todos los tiempos le es característico una función de ruptura e innovación o progreso con respecto al que, después de haber agotado sus posibilidades creadoras entra en una fase de decadencia, el concepto de vanguardia artística se acuñó a comienzos de este siglo en relación con la llamada revolución del arte moderno.

La vanguardia artística responde históricamente a la necesidad de asegurar la continuidad del movimiento creador e innovador que es consustancial con el arte⁷.

Lo moderno, lo vanguardista por técnicas y lenguaje surge entre los años 1913 y 1929. El primer tomo de la novela-ciclo *En busca del Tiempo perdido* se publica en 1913, el último tomo en 1927. En 1929 aparece la primera obra literaria de Faulkner *El sonido y la furia* y —gran acontecimiento— el *Ulises* de James Joyce. De 1926 es *El sol* también nace de Ernest Hemingway, de 1925 y 1926, las dos grandes novelas póstumas de Franz Kafka, *El Proceso* y *El Castillo*.

La característica distintiva de esta nueva narrativa, desde el punto de vista de cualquier lector familiarizado con la historia literaria y comprobable en obras importantes del género, es el dislocamiento de la estructura tradicional hasta aquellos momentos; disolución parcial o radical realizada con nuevos y diferentes recursos: todo ello en busca —desde sus orígenes— de una máxima objetividad:

A saber:

a) El papel del narrador se reduce al mínimo y es sustituido por el diálogo y el monólogo interior, recursos que establecen un contacto directo y rápido entre los acontecimientos, personajes y lector.

b) La anécdota se observa captada desde distintos ángulos para relativizarla.

⁶ Bravo D., María J. *Ob. cit.* p. 39.

⁷ Sánchez Vásquez, A. *Vanguardia artística y V. Ideológica*. p. 93.

c) Incorporación de lo documental al relato.

d) El lector es obligado por las características del nuevo relato a ser algo así como coautor.

e) La descripción se reduce en aras de una alusión a evocación.

f) Rotura del relato realista al insertar elementos fantásticos.

g) Lo espectacular se desprecia y se insiste en presentar detalles, aparentemente insignificantes.

h) El procedimiento más revolucionario de todos los recursos de la nueva técnica narrativa, es el deliberado desorden cronológico. La trama se independiza de las leyes del tiempo, saltando del presente a diferentes planos del pasado o del futuro⁸.

Como sabemos por lo anteriormente descrito, Gallegos no experimenta ni en *Doña Bárbara* ni en ninguna de sus obras estas proposiciones de vanguardia. Describió ambientes y paisajes en forma naturalista poética y desarrolló acciones estructurales cerradas dentro de unas proposiciones estéticas añejas y dentro de una situación convencional-simbólica-tradicional.

Vanguardia ideológica.

En *Doña Bárbara*, Don Rómulo Gallegos quiere, conscientemente, ceñirse a un deseo de legitimidad: propone una respuesta significativa a una posibilidad de denuncia en la problemática angustiosa de la Venezuela del 20 al 30. De la relación paisaje-hombre, Llano-llanero va a surgir, muy bien localizada, la problemática de atraso e ignorancia nacional que, en verdad, respondía a causas y razones de una mayor profundidad y significado.

La médula de su ideología es la tesis Civilizadora Vs. Barbarie, propuesta ya in extenso en América por el argentino Sarmiento en el año 1845 a través de su *Facundo*.

Sarmiento, en su novela ensayo-tesis, desarrolla el conflicto central que determinaba la realidad histórica de Argentina, "contraponiendo en el forcejeo destellante de esta fórmula antinómica los principios progresistas de las ciudades, de la cultura y el espíritu europeo, a las manifestaciones bárbaras que dimanaban de las regiones salvajes, autóctonas. Cabe señalar, pues, que en Sarmiento, las imágenes pere-

⁸ Piñero Díaz, B. *Juan Rulfo, Nos han dado la tierra y el problema de las vanguardias*.

grinas de esta teoría resultaban de esa lucha, de ese movimiento que llegaría a disociar definitivamente el espíritu del campo, el federal, el bárbaro, del espíritu de la ciudad, el unitario, el monárquico, reuniendo en torno de sus imanes las limaduras de intereses dispersos”⁹.

Gallegos, toma para sí la proposición argentino-romántica de Sarmiento dentro de una posibilidad venezolana burguesa-positivista-experimental: de la lectura de *Doña Bárbara* nos queda la sensación perspectivista de un porvenir patriarcal, establecido en la jerárquica tranquilidad de un llano reformado por las leyes de una dominación, socialmente más apta, a las demandas históricas de aquel presente, año 1929. Y eso, sabemos, fueron las ilusiones perdidas de un romántico, de Rómulo Gallegos; porque el problema Civilización Vs. Barbarie, ya era una proposición desfasada en el contexto vanguardista del momento, era una rama de un frondoso samán con raíces bien profundas.

José Martí, a finales del XIX, rechazaba ya la tesis de Sarmiento como tesis americanista. Para Martí “los módulos coloniales continuaban deformando todavía la existencia y las actitudes sociales de las jóvenes repúblicas americanas, y el presente exige irrevocablemente la lucha por liberarse de sus grandes yerros —de la soberbia de las ciudades capitales, del triunfo ciego de los campesinos desdeñados, de la importación excesiva de las ideas y fórmulas ajenas, del desden inicuo e impolítico de la raza aborígen por la virtud superior, abonada con sangre necesaria, de la república que lucha contra la colonia”¹⁰.

En Rómulo Gallegos, escritor realista-naturalista, vemos que se trabaja una tesis romántica con intención docente. En él hubo afán intenso por documentarse, inquietud didáctica, análisis minucioso y psicológico que descenden a detalles de temperamento y herencia, pero no vislumbró la tesis central del naturalismo: la lucha de clases, actitud vanguardista.

Por eso es que en *Doña Bárbara*, las categorías Civilización y Barbarie, se dan únicamente en una misma clase social, “no se desplazan más allá de la simple correlación entre dos fuerzas socialmente idénticas, pugnando tan sólo por el mejor destino de sus tenencias”. El único enfrentamiento real que existe en la conocida narración del escritor venezolano es el enfrentamiento de un cacicazgo contra otro cacicazgo, del “buen mandato” contra el “bárbaro mandato”, en medio de una situación que refleja y compete problemas al “blancaje”¹¹.

⁹ Martínez Estrada, Ezequiel. *Radiografía de la pampa*.

¹⁰ Martí, José. *Nuestra América*.

¹¹ Pérez, Trinidad. *Ob. cit.* p. 8.

Antonio Sandoval, Pajarote, María Nieves, Carmelito, etc. no son más que “postales” en las luchas del “blancaje”, dentro de una sui-géneris relación neo-feudal. De ahí que la ideología liberal de Santos Luzardo no contempla civilización y educación para el peón. La ideología del progreso, de la propiedad privada, de las leyes, de la cerca y de la educación son para los que detentan la propiedad, el poder, los Gómez que hay que educar porque es el signo de los nuevos tiempos; no la barbarie poderosa, no la guerra, sí un neo-feudalismo “civilizado”.

Santos Luzardo, luce en efecto, como un tipo artificioso, inauténtico, con una visión de mundo liberal-patriarcal (neo-feudalista) y hierática que va a lograr —idealmente— su objetivo civilizador con la mestiza Marisela, pero no se le ocurre experimentar con Genoveva y las muchachas de Melesio, quienes deben vivir en un fatalismo vivencial.

Se suceden en *Doña Bárbara* muchísimos contrastes en los tipos protagónicos, que responden a las teorías desarrolladas por la novela realista-naturalista del XIX. De ahí las condicionantes de un determinismo geográfico y el proceso regresivo por leyes hereditarias; incluso, existen consideraciones de un indudable carácter racista que significan bastantes descripciones y acciones en la novela.

No detectamos, pues, vanguardia ideológica en Gallegos, si ella parte de la tesis justa de que el destino del arte se halla ligado al del hombre como ser creador, y por ello, debe y tiene que responder a la lucha por destruir la vieja sociedad y crear otra nueva, más humana.

Rómulo Gallegos fue un buen escritor, un fuerte creador de mitos, pero utilizando un arte convencional, tradicional, romántico, modernista, naturalista y con una ideología burguesa, liberal y reformista-convencional. No quiso o no pudo asomarse a las ventanas de la vanguardia occidental.

BIBLIOGRAFIA

Bravo D., María J. *Las ideologías de la identidad cultural venezolana, “Doña Bárbara” y “País Portátil”*, Caracas: Universidad Central de Venezuela. 1978 (Tesis mimeografiada).

Liscano, Juan. *Lo que pensaba el joven Gallegos*. Gaceta Universitaria de la Universidad Santa María, Caracas: Año 4, N 27. Julio 1984.

Martí, José. *Nuestra América*. La Habana, Edit. Nacional de Cuba. 1963.

Martínez Estrada, Ezequiel. *Radiografía de la Pampa*. Buenos Aires: Editorial Lozada.

Pérez, Trinidad. *Tres Novelas ejemplares*. La Habana: Casa de las Américas 1971.

Piñero D., Buenaventura. *Juan Rulfo, Nos han dado la Tierra y el problema de las vanguardias*, Caracas: Revista LETRAS del IUPC. N° 32-33. 1976.

Sánchez Vázquez, Adolfo. *Literatura y arte nuevo en Cuba*. Barcelona: Editorial Estela. 1971.

Valdéz, Paz. *Vanguardia, tradición y subdesarrollo*. México: U.N.A.M. (Tesis mimeografiada).

TRES NOVELAS DE GALLEGOS EN TV*

ALI E. RONDON ACEVEDO

"To arrest, for the space of a breath, the hands busy about the work of the earth, and compel men entranced by the sight of distant goals to glance for a moment at the surrounding vision of form and colour, of sunshine and shadows; to make them pause for a look, for a sigh, for a smile —such is the aim, difficult and evanescent, and reserved only for a very few to achieve... And when it is accomplished —behold!— all the truth of life is there: a moment of vision, a sigh, a smile —and the return to an eternal rest."

Joseph Conrad

Sucede en ocasiones —en contadas ocasiones— que por más que deseamos entrar de lleno a desarrollar una nota, un ensayo —eso que Balzac llamó "literatura de ideas"—, nos dejamos llevar por los incógnitos vericuetos de la imaginación. Cerramos los ojos y prolongamos aún más nuestro encuentro decisivo con el meollo del asunto. Quizá lo único que podríamos aducir en favor de semejante demora sería una pretendida analogía con los *plié* que ensaya la bailarina hundiendo la punta de sus zapatillas en la pez rubia molida antes de salir al escenario a rescatar el ayer y ofrecernos en el hoy vertiginoso algo de lo en-

* Este trabajo es la transcripción parcial de una conversación con José Ignacio Cabrujas a mediados de 1984. Su publicación *in extenso* corresponde al tercer capítulo de un libro en preparación. Expresamos nuestro agradecimiento a los señores Zaida Martínez, Oscar Moraña y Vicente Greci de Radio Caracas Televisión, quienes aportaron testimonios verbales y material gráfico de sumo interés.

trañablemente eterno de la danza; valga decir la grácil liviandad de una Anna Pavlova o una Natalia Makarova en "The Dying Swan". En el caso de un actor, cuya corpórea presencia ayuda al personaje dramático a trascender por igual espacio y tiempo, sucede exactamente lo mismo. Bastaría imaginarnos a Lee J. Cob o a Dustin Hoffman como Willy Loman sentados frente al espejo, encerrados en la soledad forzada del camerino. Precisamente ese repetirse de la realidad con un sentido totalmente fresco, un concepto general nuevo que implica aproximarse a obras de arte llenos de expectativas y de temor es el propósito central de estas líneas. Y aunque las novelas de Rómulo Gallegos sobre las que hablaremos a continuación nacieron inspiradas en la Venezuela de 1929, 1935 y 1943 respectivamente, el destino de sus protagonistas resulta curiosamente entrañable para todo venezolano de nuestros días que, habiendo o no leído *DOÑA BARBARA*, *CANAIMA* y *SOBRE LA MISMA TIERRA*, tuviera oportunidad de verlas en TV durante la década pasada. Para sorpresa de un país donde la televisión se ha convertido en una especie de iglesia moderna, el "Ciclo de Rómulo Gallegos" —ver anexo No. 1— marcó significativamente una nueva etapa en las producciones televisivas locales. Filmadas en color y con una gala de exteriores impresionantes en los que el despliegue "realista" de los escenarios nos recuerda hoy aquel sentido

ANEXO 1

Cuadro sinóptico de anexos A.5, A.6, A.7 y A.8 elaborados por Mabel Coccato para su artículo "Apuntes para una historia de la telenovela venezolana". Tercera parte: De 1971 a 1979.

Año	Nombre	Canal				Duración	Días de Transmisión	
		2	4	5	8		Lun. a Vie.	Otros
1974	Doña Bárbara	X				Jul. a Sep.		Martes
1975	La Trepadora	X				Abril a Jul.	X	
1975	Pobre Negro	X				Oct. a Feb. (1976)		Martes
1976	Canaima	X				Abril a Jul.		Martes
1976	Sobre la misma tierra	X	X			Sep. a Nov.		Martes Viernes

plástico, estético con que asociamos a la naturaleza en teleseries brasileñas técnicamente superiores —"La Esclava Isaura" (1975), por ejemplo— estas telenovelas sirvieron para plasmar en imagen y sonido parte de esa mitología, ese prisma en el que nos reconocemos los venezolanos del llano, Barlovento, Guayana, el Lago y la Goajira.

Hace algunos años el filólogo Ulrich Leo se refirió a las novelas de Gallegos como "cinematográficas". Se siente uno tentado a suponer que, en efecto, algunas obras galleguianas pertenecen más al cine que a la ficción debido a que el film estudia las reacciones individuales de los personajes, también maneja la descripción y el estado de ánimo de los actantes y gracias a la cámara nos remite al punto de vista exclusivo del autor. Además en muchas de las diez novelas del escritor es fácil encontrar los equivalentes de tomas a distancia y acercamiento, tomas de seguimiento y disolvencias en palabras dirigidas al oído, antes que imágenes destinadas al ojo. En fin, la apreciación del estudioso alemán tiene el interés de resaltar la especificidad narrativa de una literatura que muy bien podría haberse gestado en el papel para eventualmente vertirla al celuloide. Quizá con ello también el crítico que tanto valor artístico concediera al simbolismo galleguiano haya querido señalar la tensión personal e inconfundible de personajes arquetípicos en los que

Hora										Lapso Hora					Capítulos		
11	12	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	15'	30'	45'		60'	90'
									X					X			34
									X					X			42
									X						X		108
									X						X		66
									X						X		20

Gallegos delata cierta ubicación sociológica y política dentro del marco de la novela telúrica¹.

Posteriormente, en 1955, Orlando Araujo plantearía en su *Lengua y creación en la obra de Rómulo Gallegos* —reeditado recientemente por el Ateneo de Caracas y con prólogo de Oscar Sambrano Urdaneta— que “La obra de arte que llega al corazón de las gentes y perdura en él, no es precisamente la que está atenta a los últimos dictados de la moda literaria ni la que administra con habilidad los recursos que esa moda le ofrece. Es la obra que nace como una necesidad expresiva del hombre ante el espectáculo del mundo y de sí mismo, inspirada en un tema sentido y vivido y no en uno convencional o impuesto, realizada con imaginación creadora más que con las excelencias de la técnica o con los rigores de la lógica. Perdurable, ejemplar y bella, con la inmarcesible belleza del arte verdadero, es la obra de Rómulo Gallegos, para gloria y estímulo de las letras nacionales e hispanoamericanas”. Y el poeta José Ramón Medina señalaría que “[p]or las páginas de los libros galleguianos cruza América en toda su entera y clarísima presencia, pasa el temblor de las tierras americanas... El novelista ha ido, a través de todo el cúmulo de posibilidades... que definen el continente, a aislar en lo posible, al alma americana, el signo y la autenticidad elemental de América...”². En realidad, hay tantas apreciaciones similares en torno a este pintor “paisajista” —adjetivo turbio que por sus connotaciones preferimos usar entre comillas—, este creador de personajes y narrador lineal que no necesitó de Proust ni de Joyce para enriquecer su propia técnica, que limitarnos a la resonancia de sus primeras novelas desviaría un poco la crónica interpretativa que más adelante haremos del discurso narrativo (re)planteado en términos audiovisuales. No pretendemos tampoco adherirnos al rígido axioma de McLuhan según el cual “La televisión reintegra los sentidos del hombre, de manera que hace anticuados los libros”.

1 En el prólogo a la edición conmemorativa de los 25 años de *DOÑA BARBARA* (México: Fondo de Cultura, 1954) es el propio Gallegos quien explica: “Por exigencias de mi temperamento yo no podía limitarme a una pintura de singularidades individuales que compusieran caracteres puros, sino que necesitaba elegir mis personajes entre las criaturas reales que fuesen causas o hechuras del infortunio de mi país, porque algo además de un simple literato ha habido siempre en mí.” Ver “Rómulo Gallegos: Sobre su misma obra”. *Elite* (14-8-84), 71.

2 Citado por Manuel Alfredo Rodríguez en su discurso de orden para el acto inaugural de la II Sesión del XIX Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana. *Relectura de Rómulo Gallegos*, Tomo I. Caracas: CELARG, 1980; p. 26.

En todo caso, como lo demuestra José Ignacio Cabrujas con sus miradas fraternales a los guiones de “Doña Bárbara”, “Canaima” y “Sobre la misma tierra” en las mismas caracterizaciones de Arturo Calderón (Juan Primito), Miguelángel Landa (Marcos Vargas) o Marina Baura (Cantaralia Barroso y Remota Montiel) se impone el manto dramático y hasta trágico de las anécdotas mitad reales, mitad ficción. Todas y cada una de las telepresencias —como diría Manuel Bermúdez— sobresalen entonces como la suma de valores étnicos individualizados más vigentes que nunca. Tras la mascarada de sus desaciertos y desvaríos nos enseñan vertientes secretas de un alma que ha seguido transformándose hasta erigirse con dignidad en el ser que actualmente somos los venezolanos. Ocurre, sin embargo, que no estamos hablando de la mera filmación de lo escrito. Entregado a un trabajo casi adiposo Cabrujas se ha encargado de engordar diálogos. Otras veces toma el esquema desnudo de una situación, la reprocesa suprimiendo secuencias prescindibles para el guión y nos la entrega con la nostalgia de esas imágenes y parlamentos donde se respira el tema de la obra en particular. En ese trayecto diríamos entonces que el libretista ha llevado al lenguaje televisivo algo más que la urdimbre de flaquezas, sonrisas, sinsabores, injusticias, odio y amor originalmente resuelta a nivel narrativo. Ha *dialogado* con las obras. Ha sabido leer en ellas cierta propuesta latente que le permite (re)escribir el drama tocándole el plexo del Yo a los personajes.

Pero no todo en televisión es gratificante. Harto conocido y nada desdeñable es el argumento que suele esgrimirse al “llevar una novela a la televisión”. Factor determinante para el éxito de la transposición —reproducción de una obra literaria en un medio o género que no es el original—³ será la audiencia promedio que pueda tener el programa o sea su *rating*⁴. Saturada de peroratas cuando no de un natu-

3 Sobre este punto versan las claras distinciones establecidas por Oscar Steimberg. “Producción de sentido en los medios masivos: las transposiciones de la literatura”, *Video-Forum* nº 2 (Mayo 1979), pp. 37-42.

4 Dar una explicación cabal de este fenómeno implicaría una discusión más detenida de la que nos hemos propuesto. Por ello simplemente referimos aquí el viejo chiste entre libretistas de televisión sobre *El Viejo y el Mar* donde se propone que si el mismo Hemingway sometiera una sinopsis de la obra a la consideración de un ejecutivo de producción, el tipo se echaría hacia atrás en su silla giratoria, dejaría escapar unos cuantos “uhms...” y finalmente exclamaría,

—No está del todo mal, Hem. Y añadiría, disuasivo: pero no te parece que el episodio del pez vela es un poco largo?, ¿no crees que el prota-

ralismo de exasperante minucia o la tediosa improvisación de símbolos menores, el resultado final deja casi siempre una impresión repugnante de amateurismo. Muchas veces ni se percibe imaginación en cuanto al desarrollo de las situaciones límites. Otras la comunicación con el espectador se torna en suplicio dada la retahíla de imperfecciones en cuanto a pobreza escénica o caracterizaciones fallidas en los roles centrales. Nos referimos, por supuesto, al deprimente espectáculo de ver diariamente en nuestra TV eso que en inglés se engloba bajo la denominación de *cheap soap-operas* (telenovelas cursis) y uno que otro clásico de la literatura universal convertido en pasticho conceptual de dudosa calidad artística donde su presencia irresuelta da igualmente cabida al menosprecio e irrespeto hacia el público por parte de los escritores. Prescindiendo por lo pronto de una dilatada enumeración recordaremos aquí "Los Tres Mosqueteros" de Alejandro Dumas adaptado por Enrique Jarnés (1975), "Todo un hombre" de Miguel de Unamuno en versión de Antonio Madrigal (1976) y "Cumbres Borrascosas" de Emily Bronte según guión de Delia Fiallo (1977). En contrapartida, apelaríamos a Octavio Paz quien con visión un tanto amplia sentenciaría en una oportunidad que "[1]a cámara es, todo junto, el ojo que mira, la memoria que preserva y la imaginación que compone". Concluiríamos, entonces, este desvío en la azarosa historia cultural de nuestra TV para llegar a Gallegos centrando nuestra voz en otro cuerpo de ideas expresadas o dramatizadas en video-tape. Nos referimos a obras de contornos temáticos precisos en las que el equipo creativo —adaptador y libretistas— nos ofrecen discursos críticos que sí ostentan rasgos de probada eficacia verbal y visual⁵.

gonista es demasiado viejo? Además, ¿dónde está la historia de amor? ¿Y por qué tiene que pasar todo en Cuba?, tenemos patrocinantes, muchacho. Trabájalo un poco más: quizá una ricurita en bikini mejoraría el video, quizá si él no fuera tan viejo... Pero sobre todo, quítate esa absurda idea cubana de la cabeza; queremos patrocinantes, no un boicot.

Ibsen Martínez en "Hamlet para todos", Papel literario de *El Nacional* (23-9-84), 8.

⁵ Ejemplo de investigaciones que demuestran cómo la complejidad del discurso en TV no está necesariamente reñida con el análisis o la reflexión laboriosa serían:

Manuel Bermúdez en "El Lenguaje Coloquial en 'Soltera y sin compromiso'", *Video-Forum* 1 (Septiembre 1982), 65-77; "El Ensayo Histórico, la Novela Testimonial y la Ficción Telenovelesca", *Video-Forum* 6 (Junio 1980), 95-115; "El relato policial entre lo fantástico y lo maravilloso: Los Casos del Inspector Nick", *Video-Forum* 7 (Agosto 1980), 7-24; Oscar Moraña en "Para una aproximación semiológica a la telenovela", *Video-*

La novedad —creemos— es absoluta. "Doña Bárbara", "Canaima" y "Sobre la misma tierra" se construyen narrativamente al proponernos a los espectadores un mundo, unos seres, un idioma y un paisaje idéntico al que nos vio crecer. Y la afinidad estilo narrativo-discurso fílmico de que habla Edward Murray en *The Cinematic Imagination* (1972) fluye en este caso por los personajes —a quienes muchos conociéramos en nuestra temprana adolescencia— y los diálogos —que tanto ayudan a transfigurar lo cotidiano en poético. Al decir esto pensamos en la voz del narrador; en escenas aisladas con resolución propia y atmósfera individual; en el acentuado colorido del vestuario; en la musicalización, los decorados y ambientes naturales de enorme potencialidad expresiva; en la inteligencia del texto o los parlamentos a cargo de intérpretes hábilmente conducidos. Todo ello da, adicionalmente, a la filmación televisiva una captación de contextos, íconos y símbolos en cuanto a una historia fragmentaria del país entre los años veinte y los cuarenta. Nos viene a la memoria la débil sonrisa de un bobo "greñudo, piojoso y de barba hirsuta" en sus monólogos sobre rebullones; el rostro enjuto, inexpresivo del joven cauchero ante una cámara casi fija al vengar la muerte de su hermano nos confirma su decisión de apartarse del mundo de los "rationales"; por último, la sobreimposición del perfil de una doncella "pelirroja y blanca" al espectáculo inhóspito de la Guajira venezolana ilustra el deseo de Remota Montiel de quedarse entre los suyos. Ahora bien, ¿cómo revalorizar estas producciones? ¿Acaso ofrecen mayores novedades dentro del género de la telenovela romántica dado que su articulación fílmica surge de lo originalmente literario? ¿No son en el fondo distantes y profundamente esquemáticas por la cantidad de secuencias cerradas a manera de sketches? ¿Hasta que punto la cámara realmente nos muestra el espesor psicológico de los personajes? Y sobre todo, ¿por qué algunos personajes se desmoronan en la medida en que la cámara registra devaneos de otros bien sea en *flashbacks* u onirización de buena parte de las escenas?

Forum 1 (37-64), *Video-Forum* 2 (Mayo 1979), 43-83 y *Video-Forum* 3 (Septiembre 1979), 37-75. También de Moraña son "Algunos aspectos de la sintagmática del discurso telenovelesco", *Video-Forum* 5 (Diciembre 1979), y "Análisis de tres telenovelas de Román Chabaud", *Video-Forum* 6 (45-94). Ver también a Italo Tedesco en "Aproximación Semiológica a 'La Hija de Juana Crespo'" *Video-Forum* 7, (107-116), Zaida Martínez en "Aproximación al verosímil temporal en la telenovela", *Video-Forum* 12 (Septiembre 1981), 61-87 y Aura Cabello "Para un enfoque sistemático del link en el discurso telenovelesco", *Video-Forum* 11 (Junio 1981), 51-64. A título de ilustración de nuestro propósito he citado exclusivamente artículos referidos a la telenovela.

Armados de estas y otras interrogantes nos hemos sentado de espaldas a las cámaras y bajo los implacables reflectores de un estudio de televisión para dar inicio a esta conversación con Cabrujas. Sus manos hablan, esculpen, aplauden o sencillamente subrayan puntos de vista propios y ajenos con la expresividad gestual del actor nato. Su voz cavernosa, estentórea y un tanto nerviosa se adueña del lugar cuando le formulamos la primera pregunta sobre "Doña Bárbara", la producción televisiva sobre la novela de Gallegos. Frente a su poderío verbal quedamos ahora.

JIC—Bueno, necesariamente hay que recordar que "Doña Bárbara" tuvo entre otras características la de ser el primer programa dramático a color que se hizo en Venezuela. Es decir con "Doña Bárbara" comenzó la grabación de programas en color en Venezuela. Eso caracterizó a la novela, dicho sea de paso, como algo experimental en la realización. Los equipos en ese momento no eran tan óptimos como los de hoy en día y el personal técnico apenas comenzaba a trabajar color. Eso le da características un tanto primitivas, repito, a la realización de esa novela sobre todo en los exteriores. Luego, en segundo lugar, o en primer lugar porque creo que es hasta un hecho más importante, "Doña Bárbara" era la primera novela "cultural"⁶ que se hacía en esa etapa de la televisión venezolana. Antes se había hecho. La propia "Doña Bárbara" se había llevado también a la TV, pero en lo que podríamos llamar *la actual televisión venezolana* era la primera vez que se intentaba una novela de tal jerarquía. Entonces, la propia empresa que la produjo —Radio Caracas Televisión— en el diseño mismo del número de capítulos necesariamente quiso una novela de poca duración que tuviese un carácter un tanto experimental también para ver cómo

6 Por novela *cultural* Cabrujas tiene en mente las adaptaciones de obras literarias, en su mayoría venezolanas, con que las plantas televisoras respondieron inicialmente al artículo 9 de la Resolución 3.178 del Ministerio de Comunicaciones (1972) donde se definían los programas culturales en los siguientes términos:

"Se entiende por programa de carácter cultural la transmisión de obras de arte sobre la literatura, de la historia y de la ciencia, así como la transmisión de biografías y pasajes históricos, los recitales y otras obras y programas que por la calidad de sus intérpretes, la significación de sus temas, o el mérito artístico de la realización, contribuyan a elevar el nivel de la colectividad".

Como nota curiosa fue precisamente "Doña Bárbara" adaptada para la televisión por el actor Alberto Castillo Arráez en 42 capítulos (1958) la primera producción local en desatar la polémica de los "culebrones". Anécdota citada por Mabel Coccato en sus "Apuntes para una historia de la telenovela venezolana", *Video-Forum* 1 (Septiembre 1982), 107-115.

reaccionaba el público. Era un momento de una televisión fieramente competitiva y, a la vez, un momento de una televisión notablemente insensible. Hay que recordar que "Doña Bárbara" se hizo por presión específica del gobierno. En esa época el gobierno de Caldera comenzó un hostigamiento sobre la televisión privada. Esa presión históricamente le corresponde a Alfredo Tarre Murzi quien en ese tiempo había hecho una declaración un poco escandalosa. Había dicho que por más dinero que se le diese al CONAC o a cualquier organismo cultural, así les dieran dinero diez, veinte o cien veces más, la cultura en el país estaría mediatizada por la nefasta influencia de la televisión. Esas fueron sus declaraciones. El gobierno de Caldera no sólo no las contradujo sino que en alguna forma las apoyó. Fue entonces cuando por primera vez ese imperio que era la televisión privada en Venezuela, esa cosa completamente sacrosanta con la cual el Estado no se metía para nada tuvo, digamos, su primera pequeña crisis. Menos mal que en Radio Caracas Televisión hubo una reacción, una coyuntura favorable en ese momento y algunas personas que ya estaban allí con la angustia de querer hacer una TV mejor —no me refiero exclusivamente al equipo creativo sino a algunas personas que dirigían el Canal— propiciaron esta "Doña Bárbara".

ARA—Una extraña sensación nos recorre a los espectadores apenas comienza cada capítulo de esta novela. Dicha sensación obedece, creemos, a que el fondo argumental de la obra de 1929 lo has pasado por un tamiz poético-dramático para reducirla de 41 capítulos a solo 34. Detengámonos, por ejemplo, en el interés que generan las primeras tomas. Aparece la panorámica del caudaloso Río Negro surcado por una piragua. Luego y en lento ritmo el zoom destaca a los cinco tripulantes de la embarcación⁷. A esta composición visual que la cámara acentúa en grandes espacios abiertos con respecto al entorno físico de los personajes has añadido lo que Oscar Moraña⁸ cataloga como código de

7 Manuel Bermúdez, "Doña Bárbara: del espíritu objetivado a la telepresencia", *Video-Forum* 10 (Abril 1981), 50.

8 Oscar Moraña, "Para una aproximación semiológica a la telenovela", *Video-Forum* 2 (Mayo 1979), 74. Más adelante, en la tercera parte del artículo, Moraña explica que "el tipo de narrador presente en la telenovela corresponde a lo que conceptualmente se cataloga en Semiología como "visión desde afuera", o sea un narrador que ve a todos los personajes "desde afuera": sólo los ve actuar, decir palabras, etc., pero sin conocer sus pensamientos o sentimientos interiores (que pueden coincidir o no con sus palabras). Suele ejemplificarse con las novelas de D. Hammet. Es el máximo caso de "desconocimiento" por parte del narrador. Todorov lo sin-

naturaleza extra-audiovisual: el *narrador en off*. Es decir, oímos tu voz como participante y testigo del discurso televisivo recreando para el lector —en plan de espectador— un fragmento medular del texto galleguano:

“;De más allá del Cunaviche, de más allá del Cinaruco, de más allá del Meta! De más lejos que más nunca. De allá vino la trágica guaricha”.

“Trágica” y “guaricha” aún resuenan en nuestros oídos cuando aparecen los títulos y créditos en el campo visual. Palabras que se desvanecen mientras la banda sonora nos anuncia el tema musical con el sutil cromatismo de un contrabajo secundado por agudos de violines. Y así, con el hechizo de una melodía sobrecogedora como en los filmes de Hitchcock, incursionamos en ese reino mítico del cajón del Arauca. José Ignacio, a nuestro modo de ver, algo más se evidencia con esta presentación. Se aprecia el trabajo de técnicos y artistas que viajaron al Estado Apure para demostrar los logros profesionales de un equipo identificado con las exigencias del director, logros que apreciamos nítidamente en los planos escenográfico, fotográfico y del montaje. ¿Qué impresión te producen esas tomas en particular hoy, doce años después? ¿Cómo ves la novela?

JIC—Vista hoy yo la veo como un acontecimiento. El video, la adaptación en general me interesa menos hoy en día que la trascendencia que tuvo en su momento. Hoy en día la haría de otra manera. Estoy seguro de que todos los que trabajamos en ella la haríamos de otra manera.

ARA—Esa otra versión a la que te referías fue la de Castillo Arraez que transmitiera Televisa —antigua Venevisión— en 1958.

JIC—Sí, en efecto.

ARA—Adilia Castillo, Edmundo Valdemar y Oscar Martínez figuraban en el elenco y creo que la novela salía al aire en vivo.

JIC—Así es. Eso nunca fue grabado porque en esa época no había video-tape.

tetiza con la fórmula $N < P$. Al llevar esta problemática a la telenovela (o a cualquier “relato” audiovisual: filme, etc.) —prosigue Moraña en párrafo aparte— se advierte que es preferible hablar no de narrador, sino de *espectador* (E), en la medida que el narrador, en el relato audiovisual, tiende a desaparecer o, al menos, no tiene nunca la misma importancia que en literatura”. Ver *Video-Forum* 3 (Septiembre 1979), 66.

ARA—Constantemente se oye decir que en este mundo de la TV la más mínima demora infla desmesuradamente los costos de producción del programa o espectáculo. Ahora bien, retomando lo que decías hace un rato del elemento coercitivo, ¿hubo en algún momento el asedio de quienes participaron en el rodaje? ¿Sentiste presión para la concepción de alguna escena o capítulo?

JIC—No. Presionado no me sentí porque “Doña Bárbara” fue discutida previamente: qué extensión iba a tener, qué características iba a tener, qué factura iba a tener. No había una presión como la que mencionas. Ahora, déjame contarte un poco como fue eso. Me refiero a qué fue lo que yo sentí de “Doña Bárbara” a la hora de hacer esa primera versión. *Mucha gente piensa falsamente que DOÑA BARBARA como libro es una novela un tanto épica. Mucha gente la ve como una especie de superproducción donde el paisaje juega un papel preponderante. ¡Nada más falso que eso! Si uno ve esa novela con cuidado, si uno la lee con exactitud se dará cuenta de que toda esa teoría de que Gallegos, el paisaje del llano, etc., etc. es una verdadera mentira. DOÑA BARBARA es un drama —uso la palabra “drama” por su valor no por su género— de casas, de habitaciones. Es un drama íntimo. Es una novela donde el paisaje no es más que un agregado —y en algunas ocasiones se convierte en un emplasto. Evidentemente Gallegos como todos los escritores de su época se siente en la obligación de describir faenas, paisajes, tolvaneras, incendios, becerros que marcan, toros que capan...*

ARA—El pastoreo de las reses, el ordeño y todo lo demás.

JIC—Ajá, pero si tú examinas todo eso verás que muy pocas veces en la novela esas descripciones tienen que ver con el argumento. La mayor parte de las veces son meramente descripciones que si tú como lector te las saltas no te has perdido de nada de la novela. Ahora, a veces te encuentras con una que otra excepción. ¿Por ejemplo? En el capítulo de la doma. Ahí sí hay una acción dramática. Santos Luzardo se impone sobre Balbino Paiba y el hecho de que Santos haya domado a la bestia de esa manera llega a oídos de doña Bárbara. Bueno, es a partir de ese momento que Santos empieza a atraerle a ella como hombre. Doña Bárbara se ha dado cuenta de que el doctorcito no era tan petimetre, digamos, sino que era un hombre recio, etc. Sin embargo, DOÑA BARBARA es una novela de cuartos, de habitaciones, de interiores. Es, en el fondo, una novela de estudio. Esa fue la primera visión que yo traté de plantear en la adaptación. Es decir, lo que importa no es salir con una cámara a describir el llano. Eso habría sido verdaderamente nefasto en una versión de “Doña Bárbara”. Lo que importa es el

drama íntimo, cerrado que tienen Bárbara, Barquero y después el conflicto posterior que vive Luzardo en Altamira. Todo entonces funciona en una hacienda o en la otra. El propio personaje de doña Bárbara visto en la novela, leído en la novela casi siempre está metido en un cuarto, en su casa. Precisamente su misterio consiste en que se trata de una persona a la cual se le ve muy poco. Ahora escucha esto. En mi casa trabajaba una señora de servicio. Por cierto, recuerdo ahora que había sido esposa de aquel boxeador venezolano tan trágico llamado Vicente Paúl Rondón. Bueno, justamente siendo esposa de Rondón ella tuvo un embarazo. Fue al Seguro Social por allá por Catia. Una vez en la consulta ella vio la novela *DOÑA BARBARA*. Ella nunca había leído un libro en su vida. Sabía leer pero jamás se había leído un libro de principio a fin. Entonces como tenía que ir varias veces al consultorio para lo del control del embarazo, ella empezó a leer la novela y el texto le apasionó tanto a esta mujer —casi analfabeta podríamos decir— que se la robó. Se la llevó para su casa y allí la terminó de leer. Ella me confesó incluso que no había dormido en varias noches, que se había trasnochado porque a ella le costaba leer, leía con mucha lentitud, quiero decir. Eso le había pasado a ella como un par de años antes de que fuera a trabajar a la casa y cuando se enteró de que había la idea de hacer “Doña Bárbara” en televisión me dijo: “¡Qué buena es esa novela! Esa es la única novela que yo he leído”. Entonces me puse a conversar con ella y me contó esa novela a su manera. La lectura de ella era insólita. Para empezar ella le daba la razón a doña Bárbara. Esta señora había leído la obra desde el punto de vista de que doña Bárbara era una mujer ejemplar, una reivindicadora de las mujeres y que toda mujer debía ser como ella. Toda mujer debía imitar esa conducta porque *ésta sí era un palo de mujer*. Y el único defecto de doña Bárbara era haber cometido la bobería de enamorarse de Santos Luzardo. Eso para esta señora era una debilidad espantosa. Ella, por el contrario, opinaba que Santos Luzardo era un necio dentro de esa novela. Ahí ves tú que ella había leído a Gallegos a su manera.

ARA—Un Rómulo Gallegos feminista, en otras palabras.

JIC—Claro, como ella había tenido muchos hijos de muchos hombres, como había sido muy humillada en la vida ella se identificaba con aquella Barbarita que violan al comienzo de la novela. Seguramente se decía a sí misma: “Esto es lo que debería haber hecho con mi vida. Haberme vuelto como ésta. Haberme vuelto una mujer terrible”. A ella le fascinaba ese uso que doña Bárbara le daba a los hombres. Ahí tenemos la relación de ella con Balbino Paiba. En esa relación Paiba es la mujer y doña Bárbara es el macho. Es ella quien controla. Ella

maneja. Ella decide. Entonces la señora me decía: “Claro Sr. Cabrujas la desgracia es que esta mujer después de haber hecho lo que tenía que hacer va y se enamora de ese bobo”. O sea, ella lamentaba que Santos Luzardo no tuviera la calidad suficiente para resolver su vida con una mujer del temple de doña Bárbara. Fíjate como leyó la novela esta señora. Parte de todo eso que ella me contó lo tomé y hasta lo enfaticé en la versión. Yo no quise presentar a doña Bárbara de acuerdo a esa teoría sociológica mediante la cual doña Bárbara es el atraso y Santos Luzardo el progreso.

ARA—No querías irte por el lado de Sarmiento en *FACUNDO*.

JIC—No. Yo quería más bien presentar un ser humano que había llegado a esta condición de mujer fuerte, de poder, como una realización personal. Es decir, como me humillaron, como me agredieron... *ésta*



es mi respuesta. Lo importante era eso. Yo no enfaticé tanto a Luzardo porque francamente como personaje me interesa mucho menos que ella.

ARA—Exacto. Es más él existe como personaje, justifica su presencia en la novela porque ella existe. De lo contrario no tendría ningún objeto haberlo incluido en la trama. Llevándolo al plano teatral y pensando en otro drama íntimo: ¿Qué sería Yago sin Oteló?

JIC—Además de que yo nunca he creído en las reformas que propone

Santos Luzardo. La consideración de que Santos Luzardo es un espíritu positivo, renovador no la comparto. Yo creo que Santos Luzardo es sí un hombre culto que cándidamente decide usar la ley. Es un hombre crédulo, un individuo del status. Es un hombre incapaz de ninguna transformación. Lo que pasa es que Santos Luzardo es un patrono, un propietario civilizado. Esa es su diferencia con respecto a un sátrapa. Su diferencia es que él es una especie de capitalista moderno. Sencillamente eso porque cuando él vence: ¿Qué es lo que vence? ¿Qué reivindicaciones adelanta? ¿Qué progreso obtiene el llanero empleado suyo? Ninguno. Hay un mejor trato, sí, pero eso es lo único que se puede decir.

ARA—Y si a ver vamos, en el caso de Juan Primito, al final de la novela misma doña Bárbara le está indicando al Doctor Luzardo lo que debe hacer después de haberla “derrotado”. “Le preguntas al doctor si te puedes quedar en Altamira”, le dice la Dañera al bobo antes de marcharse. En suma, el peón ha cambiado de patrono y más nada.

JIC—Por supuesto, estamos hablando de un patrono como Fedecámaras exactamente. Lo que pasa es que Santos Luzardo es un latifundista un tanto más contemporáneo digamos. No pertenece a ese mundo del Coronel o de Mr. Danger, un mundo ya completamente brutal que me atrae más porque me parece hasta más poético.

ARA—¿Qué nos puedes adelantar sobre el guión que recién finalizas para una nueva versión cinematográfica de *DOÑA BARBARA*?

JIC—Te diría que es el resultado de intentarlo por segunda vez. La telenovela me había dejado una gran experiencia en relación a ese libro. Lo conocía al dedillo en todas sus páginas. Cuando me propusieron la versión para el cine ya habían pasado diez años. Yo había meditado mucho sobre esa novela y por ello sostengo que la versión cinematográfica quiere ir más lejos. En el fondo es la novela, te diré. Yo no creo que una versión tiene por qué distorsionar los elementos argumentales de una novela que por algo resulta una novela popular en Venezuela. Me sentiría yo muy frívolo, muy tonto enmendándole la plana a Rómulo Gallegos. Verdaderamente como hecho literario *DOÑA BARBARA* es lo que más se parece en Venezuela a una novela popular. Fíjate que cuando se iba a hacer en TV al público —aparte del interés de la novela— lo que le importaba era si Marina Baura podía encarnar ese personaje. Eso te demuestra que el venezolano tiene dentro de sí una imagen de doña Bárbara. Con ella pasa lo que pasa con las películas de Cristo: La gente no se parece a Cristo. Es lo que pasa siempre cuando un actor quiere hacer a Simón Bolívar. La gente lo que dice

es: “¡Ese que va a ser! ¡Ese no puede ser Simón Bolívar! ¡Simón Bolívar no podía ser así!” Claro y es porque cada uno tiene su Simón Bolívar, cada uno tiene su Cristo y cada uno tiene su doña Bárbara. Entonces claro Marina trabajó inteligentísimamente desde otro ángulo. Como ella no podía ser la mujerona, la marimacha que de alguna forma está expresada en el libro, se fue por un camino más hábil. . . . por la bruja. Esa mujer flaca, huesuda, misteriosa, físicamente no tan fuerte pero llena de poder.

ARA—El tipo de mujer bella, mágica.

JIC—Eso, mágica, pero una mujer a la que se le tiene miedo. La Dañera, como la llaman en la novela. Esa fue una decisión estúpida de Marina.

ARA—Y los símbolos evidentes de su perversidad, su aureola de hechicera vienen dados por el nombre del hato, el cuarto donde mantiene todas esas velas encendidas, la degradación física y moral de Barquero, el apodo de Melquiades, las cuadrillas de forajidos y cuatrerros que tanto le temen y así sucesivamente.

JIC—Bueno, en la versión de cine yo exploté ese elemento religioso muchísimo más.

ARA—¿Qué está planteado hasta ahora? ¿Será producción nacional o coproducción internacional?

JIC—Una coproducción con México y Brasil.

ARA—¿Se ha puesto algún nombre de actriz sobre el tapete? ¿Dinos el de la protagonista al menos?

JIC—Sonia Braga.

ARA—A quien viéramos hace poco al lado de Mastroniani en el largo metraje basado en *GABRIELA, CLAVO Y CANELA* de Jorge Amado.

JIC—Aparte de que físicamente sería ideal para el personaje porque Gallegos describe a doña Bárbara como una “guaricha”, o sea una “zamba”: mezcla de negro e indio. En este caso a Marina le pasó lo que le pasara a María Félix cuando hicieron la película en México⁹:

⁹ Como antecedente cinematográfico figura únicamente la producción mexicana de Grovas S.A., dirigida por Fernando de Fuentes, adaptación de Gallegos, fotografía de Alex Phillips y música de Prudencio Esaa (1943). Elenco: María Félix, Julián Soler, María Elena Márquez, Andrés Soler, Miguel Inclán y Agustín Isunza.

que era un rostro blanco, europeo y por ende diametralmente opuesto al personaje que te da el libro. Pero a fin de cuentas... María Félix quedó como el prototipo de doña Bárbara por su actuación tan maravillosa.

ARA—Ya que utilizas ese epíteto pasemos ahora a lo que dos hombres de letras de amplia labor creativa en el país han dicho de CANAIMA (1935). Quizá pensando un poco en la célebre “Epica de Gilgamesh” Mariano Picón Salas llamó a esta novela “poema cosmogónico”... Aquí se viaja —nos explicaba— a los primeros mitos de América; a la Venezuela más internada, a ese mundo místico de dioses y de razas desaparecidas que cada venezolano, cada suramericano, lleva en el subconsciente ancestral¹⁰. Más cercano a nuestros días Juan Liscano ha dicho que “Rómulo Gallegos, con... CANAIMA, y con Marcos Vargas en trance de grandeza y de martirio, de vuelo y de caída, como Prometeo y como Icaro, como Adán, entregó a la emoción americana, a la mitología venezolana y a la intuición de su naciente cultura, esa resplandeciente visión de alta gracia —un Hombre Nuevo para un Nuevo Mundo— con la que coronó las angustias de su pasión criolla y de su creación poética”¹¹. En ambos juicios salta a la vista un mismo elemento: la búsqueda de sí mismo que el venezolano primigenio emprende en medio de parajes ignotos como para indicar, por partida doble, el desconcierto propio del hombre ante un escenario que se remonta a siglos o milenios en lo profundo de la historia y la típica obsesión de un ser humano, como tantos otros, claramente vinculado con la reinención de un mundo a su medida. A este nivel ha quedado plasmado el problema existencial del joven guayanés como configuración de un conflicto universal. Algo, por lo demás, que llama la atención es el hecho de que mientras en la novela Marcos Vargas recibe su primera bofetada de la impulsiva Aracelys Vellorini por el susto que le hizo pasar al caerse al Orinoco en plena pesca de la sapoara, en la adaptación vemos que la primera bofetada se la da don Pedro Vargas (Carlos Márquez) por lo que Marcos (Miguelángel Landa) decide marcharse de la casa. Decididamente el joven no quiere pasar su vida tras el mostrador de “Salsipuedes”. Ese mismo día llega a Ciudad Bolívar desde Uputa Aracelys Vellorini (Marina Baura) y tras un altercado con Marcos Vargas a escasos minutos de haberle conocido le propina otra cachetada. ¿Hubo alguna razón en particular para esa idea de que el hombre en

10 Mariano Picón Salas, *Estudios de Literatura Venezolana*. Caracas-Madrid: Edime, 1961; p. 169.
p. 179.

11 Juan Liscano, *Rómulo Gallegos y su tiempo*. Caracas: Monte Avila, 1980;

trance de encontrarse a sí mismo reciba esos golpes uno casi seguido del otro?

JIC—Lo que pasa es lo siguiente que como dato de la realización de “Canaima” esta primera parte a la cual tu haces referencia fue escrita por Salvador Garmendia. Yo me incorporé cuando la novela estaba algo así como por la cuarta parte. Garmendia tuvo que hacer otra cosa y yo me encargué de las tres cuartas partes restantes de la versión que por cierto no abarca esos capítulos iniciales que mencionaste. Yo empiezo a escribir “Canaima” desde el momento en que Ardavín (Alberto Marín) amenaza a cuanto hombre se acerque a la ventana de Maigualida Ladera (Carmen Julia Alvarez). La acción transcurre en Uputa y ya estaba Marcos Vargas tramitando con el padre de Maigualida (Ignacio Navarro) toda la negociación del caucho y los detalles para la empresa que él intenta establecer allí habiéndose venido de Ciudad Bolívar.

ARA—¿Sabes que a estas alturas de la adaptación parte del interés temático de la novela se puede discernir por la manera en que va tomando cuerpo la obsesión de José Francisco Ardavín? Carmen Julia es coherente como la muchacha pueblerina fresca y hermosa que se sacrifica por amor. Renato Gutiérrez sin pretender gran hondura psicológica logra un trabajo mediano en cuanto a la construcción del doctor de provincia responsable, abnegado y deseoso de formar un hogar, una familia. Ahora en el momento de las amenazas de José Francisco Ardavín —por lo menos en la escena que recuerdo ahora— uno no lo ve. La cámara está tomando en un plano general abierto la callecita donde notamos al Dr. Contreras conversando animadamente con la jovencita Ladera. El está muy cerca de los barrotes de la ventana y lo vemos de perfil hasta el momento en que reaccionando a las amenazas de la voz *en off* se retira hacia la calle sacando el revólver del cinto para hacer frente a Ardavín. Todo converge hacia el despecho de Ardavín, su sueño malogrado de ganarse el amor de Maigualida, y de hecho uno como espectador capta todo el peso de la frustración a través de sus propios ojos. La cámara nos ha situado dentro de la conciencia del personaje para revelarnos percepciones acerca de su personalidad¹².

JIC—Esa era la idea.

12 La expresión técnica sería “cámara subjetiva” y consiste en que “la cámara está colocada en el punto exacto donde se halla el personaje, y en consecuencia el objetivo reemplaza el ojo de ese personaje”. Tomado de Raúl Beceyro, “El Punto de Vista en el Film” en *Video-Forum* 12 (Septiembre 1981), 11.

ARA—Al ver con distancia esta adaptación de 1976 sobre la base del texto de 1935 uno encuentra la esencia de un pensamiento mágico¹³ —el encuentro con Ponchopire, el regreso de Trinidad para luego abandonar a los padres atraído por la jungla, las historias de los rionegreros que desde niño le fascinaran, el rompimiento con Aracelys para adentrarse en la selva y convivir con los indios, la sangre fría con que dispara sobre el torvo Cholo Parima, el nacimiento de su primogénito en una churuata, y otras tantas escenas que contribuyen acumulativamente al efecto dramático que tiene “Canaima” (dios malo de los indios) en la vida de Marcos Vargas. También transcurren ante nuestros ojos escenas de creación de fisonomías, conductas y sueños asociados al devenir histórico del país. Estoy pensando aquella escena en la que Manuel Ladera le dice a Marcos Vargas:

—Ahí tienes la historia de Venezuela: un toro bravo, tapaojeado y nariceado, conducido al matadero por un burrito bellaco.

Este párrafo, según dicen, originó la censura y decomiso de *CANAIMA* a su llegada al país procedente de España por lesiva al régimen de Juan Vicente Gómez. Pero mejor vamos más allá de la anécdota, hablemos de la tormenta. ¿Qué pasó allí?

13 En su estudio crítico *Rómulo Gallegos: el mundo inconcluso* (Caracas: Monte Avila, 1979). Maya Schäfer-Nussberger relaciona el aspecto mágico de la novela con la desaparición del Yo en medio de la selva. “Lo que presenciábamos... es evidentemente la ruptura de todas aquellas líneas divisorias entre lo que solemos llamar “mundo interior” y “mundo exterior”. Ya no existe propiamente una separación; existe solamente una fluctuación entre ambos mundos, de modo que el hombre parece moverse físicamente en un ámbito que es, en realidad, el de su propia interioridad, mientras las figuras de su pensamiento o de su conciencia se vuelven visibles en torno suyo. En esa ruptura la selva revela ser de repente también el espacio mismo de la nocturnidad del alma, es una figura de su nocturnidad, ...” (pp. 214-215). Semejante toma de contacto con lo mágico se indica en la telenovela con cada nueva incursión de Marcos Vargas a la jungla y su consiguiente conducta esotérica que eventualmente Gallegos nos entrega en capítulos como el de “Contaban los Caucheros”. Estamos hablando de esa zona abismal que Conrad explorara en su *Heart of Darkness* con el viaje de Marlow al corazón del Africa, viaje de complejidad psicológica y riqueza simbólica que Francis Ford Coppola lleva al cine en su *Apocalypse Now* (1979) ambientada en la guerra de Vietnam, con Marlon Brando, Martin Sheene y Robert Duvall.



JIC—Eso se filmó Barlovento. Contratamos varios camiones cisterna e hicimos insuladores para producir esa sensación de vientos huracanados, etc. En el capítulo que se trabajó bastante porque cuando comenzó el plan de trabajo de la novela yo le dije al director, Juan Lamata que para literariamente hablando— el momento más importante de *CANAIMA* era ése. Existe entre las personas que han estudiado a Gallegos una tradición de considerar que quizá el gran momento que él como novelista es el de la tormenta en *CANAIMA*. Es que Gallegos es un escritor peculiar. La responsabilidad con la cual él asume, su necesidad de interpretar al país, de clarificar el país, de darle teoría y ordenar el país es su principal enemigo porque le conduce inevitablemente a un montón de clichés y simbolismo que le roban mucho de lo que él tiene de fuerza creativa. Le roban audacia. Cuando uno a Gallegos uno llega a sentir que él es un gran escritor a pesar de él mismo. A mí me gusta mucho como él escribe. El tiene una potencia, tiene fuerza. El es ameno. Se preocupa mucho por contarte una historia apasionante, con garra. Ahora, su problema está en que él es que le han endilgado: un maestro. Entonces como lo llaman el “maestro Don Rómulo Gallegos”, él tiene que hacer el papel del maestro que ordena el mundo: Doña Bárbara es la barbarie, Santos Luzardo es la civilización, Marcos Vargas es tal cosa, etc., etc. Y la novela se le vuelve cliché. Ah, pero a veces afortunadamente a Gallegos se le olvida eso. Se le olvida que está dando clases y se dedica a escribir. Eso pasa en ese capítulo de la selva. ¡Es un capítulo loco, irracional! No tiene ningún objetivo argumental, pero es un capítulo magno. Es como *CANTACLARO*. ¿Por qué se dice y por qué está todo el mundo de acuerdo en que esa es su mejor novela? Porque *CANTACLARO* no es tan sociológica. Allí no se le ven tanto esos esquemas, esos clichés, sino que él cuenta una historia con más pasión. En *CANTACLARO* él no cae tanto en la visión ordenadora del país. Y como Gallegos está inmerso en el positivismo, tiene una consideración del autor como un iluminador de la sociedad.

ARA—Un encendido de faroles.

JIC—Todo en su momento es encender farolitos. Cuando los enciende pierde fuerza porque el papel del escritor en una sociedad no es ése. El papel de un escritor en una sociedad no tiene nada que ver con aclarar. A lo mejor es hacer mejor que el escritor tienda más bien a confundir. El escritor en todos los casos no tiene por qué ser un explicador, ni un teorizante de por qué son las cosas. Volvamos a *DOÑA BARBARA* por un momento. Mira Doña Bárbara. ¿Cuál es la parte fuerte y hermosa de esa novela?

ARA—Doña Bárbara.

JIC—Ella por ser terrible, por ser misteriosa, por ser sombría. Ella es poética. Es toda una maravilla. Santos Luzardo, por el contrario, es un personaje plano, ramplón y completamente fuera de moda. La moral sexual de Santos Luzardo, por ejemplo, es deplorable. Su concepción de lo que es la relación de pareja es realmente bochornosa. ¿Por qué? Porque ahí el personaje es viejo. Porque Santos Luzardo responde a un canon moral antiguo. En cambio ella no. Doña Bárbara rebasa eso. Ella es un personaje para el futuro, para toda la vida. Hoy en día un joven que lea *DOÑA BARBARA* y llegue al capítulo ese donde Santos Luzardo por el temor de que puede acostarse con Marisela la quiere mandar para donde sus tías, dirá: “¿Bueno y ésto que es?” Los ideales de Santos Luzardo son demasiado acartonados.

ARA—Tienes razón. Santos Luzardo se parece al protagonista de “Pygmalion” que después de haber educado y transformado a Eliza Doolittle no sabe que hacer con ella. Y al igual que el pedagogo de la pieza de Shaw, Santos Luzardo siempre se muestra flemático.

JIC—Es flemático. Es perfecto. Es impoluto. No se equivoca nunca. No comete errores.

ARA—A propósito de errores. Quisiera destacar aquí algo que sucede en el capítulo 66 de “Canaima”: Escena de la boda de Aracelys alternada con nacimiento del hijo de Marcos Vargas. He aquí parte del libreto con la situación, parlamentos y acotaciones del director.

LA IGLESIA LLENA DE FLORES.

MUSICA: SACRA. AVE MARIA

Toma de Adentro hacia afuera. La nave principal de la iglesia. Espera junto al reclinatorio frente al altar mayor: Eduardo Pittier. También el cura y el monaguillo. Ya hay gente sentada en los bancos, las cuales se levantan cuando aparece la novia, de blanco, de larga cola, la cual sostienen dos niñas. Aracelys Vellorini viene del brazo de su padre don Francisco Vellorini. Una niña de unos cinco años bellamente vestida en primer término. Trae en sus manos las arras.

Detrás de la novia y su padre vienen: Dolores Ladera y su marido Gabriel Ureña, Sebastián el botiquinero, Mendozita, Apolonio Alcaraván. Esta es una boda por todo lo alto. Francisco Vellorini entrega junto al altar a su hija a Pittier. Ambos permanecen de pie.

A una señal del sacerdote, se arrodillan. La cámara les entra a ambos.

CORTE A:

CHURUATA

La cámara sigue a Continamo que entra con una olla de agua hirviente.

(Se oyen gemidos de Aymara. De fondo ruido de la selva. Flauta india. Latigazos metálicos).

Continamo deja la olla a un lado.

CORTE A:

Aymara que de pie se agarra del mecate que pende del techo. Se aferra a este mecate con mucha fuerza. No grita en ningún momento. Gime valiente. Su rostro sudoroso. Se muerde los labios. Las venas de su cuello se pronuncian bastante cuando surge el pujido. Marcos Vargas frente a ella. Le agarra el rostro.

MARCOS:

Todo va a salir bien, Aymara. Vas a parir un hijo fuerte como tu raza india. ¡Un nuevo Marcos Vargas!

CONTINAMO:

(Nervioso) ¿Qué tengo que hacer ahora, Marcos?

MARCOS:

Busca tela limpia, alguna sábana. Date prisa que el momento se acerca.

CONTINAMO:

(Muy nervioso. Va a salir. Se devuelve)

Ya yo no sé dónde tengo la cabeza puesta... carrizo, que viendo a una mujé así en este trance, uno se pone chiquito.

MARCOS:

Hemos aprendido muchas cosas en la selva, Continamo. Hemos aprendido cómo nace un hombre. (TR) Vamos... rápido que ya Marcos Vargas se está abriendo paso en la vida!

Corte a primer plano de Aymara que puja.

Es un gemido hondo, abogado. Se va deslizado en la cuerda.

CORTE A:

Plano General. Al fondo Continamo busca telas rápido, febril. Marcos ayuda a Aymara que ahora se desliza entre los brazos de él hacia el suelo.

AYMARA:

(Nuevos gemidos. Se retuerce un poco)

Marcos se agacha junto a ella.

MARCOS:

¡Trae eso pronto, Continamo!

Continamo viene rápido con alguna sábana en la mano. Marcos se la quita.

MARCOS:

¡Agáchate allí junto a su cabeza... sostenle las manos, que se apoye en tí... ya mi hijo está naciendo.

TOMA A:

Primer plano de Aymara. Nuevo dolor. Pujido. Venas en el cuello muy abultadas.

AYMARA:

(Nuevo gemido)

CORTE A:

La iglesia. (Filmación)

Primer plano de Aracelys a través del velo.

Paneo hacia Pittier. Ahora ambos se miran. El le descubre el rostro.

Se miran un instante fijamente, luego al mismo tiempo vuelven la mirada hacia imágenes de altar mayor.

MUSICA: SE ELEVA MUSICA SACRA

CORTE A:

Los distintos rostros:

A Francisco Vellorini. Toda la emoción del momento en su rostro.

Apolonio Alcaraván, muy en su sitio. Serio.

Dolores Ladera, que enjuga una lágrima.

Las hermanas Vellorini.

Las hermanas Ladera.

Maigualida Ladera.

MUSICA: DE FONDO. AVE MARIA

CORTE A:

Primer plano de la mano de Pittier que coloca en la mano de ella el anillo de boda, luego, siempre en primer plano, las manos se estrechan.

LA MUSICA VA A PRIMER PLANO. BAJA LUEGO Y RESUELVE

CORTE A:

Las manos de Marcos Vargas rasgando una tela, diligentes.

AYMARA:

(Gemidos ahogados de fondo)

CORTE A:

La mano de Aymara que se crispa en antebrazo de Continamo. La cámara sube a rostro de Continamo.

CONTINAMO:

(Sudoroso, nervioso)

¿Ud. no ve como que la cosa se presenta fea, Marcos Vargas?

CORTE A:

Marcos. Primer plano. Su mirada baja, se nota que realiza algún movimiento hacia abajo con las manos. Sudoroso.

MARCOS:

(Habla agitadamente)

Todo va a salir bien, Continamo. Tiene que salir bien. ¡Es el hijo de Aymara el que nace... y mi hijo!

CORTE A:

Plano general. Aymara está en posición de parto. Se ven sus piernas al aire. Marcos en medio atento al parto. Ella se crispa.

AYMARA:

(Gemido más pronunciado, pero siempre con la boca cerrada)

La cámara le entra rápidamente al rostro de la muchacha. Se muerde los labios. Sus mandíbulas tiemblan. Muy sudada.

MUSICA: ACORDETAZO

CORTE A:

Iglesia. Se levantan Pittier y Aracelys. Se persignan frente al altar y ahora se vuelven para salir. El la toma del brazo.

La toma ahora de afuera hacia adentro. Van saliendo todos, rodeando a los novios. Salen a la puerta de la iglesia. Algarabía. Aquí rodean a los novios. Abrazos. Besos.

CAMPANAS DE ALEGRIA AL VIENTO

Primer plano del abrazo del padre.

Emoción de los dos. Ella lo estrecha fuerte.

La cámara le entra al rostro de ella en el hombro del padre.

CORTE A:

Encuadre general. Se separan. Pittier ahora la agarra por los hombros. Cámara entra a los dos rostros. Se miran. Se abrazan. Se besan.

CAMPANAS PRONUNCIADAS

CORTE RAPIDO A:

Las manos de Marcos Vargas que sostienen en el aire al recién nacido.

LLANTO DE NIÑO RECIEN NACIDO

CORTE A: PRIMER PLANO DE AYMARA:

Sudorosa. Débil. Acostada aún, esboza una sonrisa tierna, maternal.

CORTE A:

Marcos Vargas emocionado mirando al niño. Continamo entra junto a él.

CONTINAMO:

(Riendo emocionado)

¡Palo de hombre, caracha!

MARCOS:

Búscate agua... hay que marcarle con agua el nombre a este nuevo venezolano.

Continamo se desplaza a buscar el agua.

CORTE A:

Aymara. Tratando de incorporarse.

AYMARA:

(Débil, pero feliz)

¡Se llama Marcos... Marcos como tú!

CORTE A:

Marcos, el niño y Continamo.

Continamo se ríe.

CONTINAMO:

¡Gua! Y de qué otro modo iba a llamarse, pues

Marcos acomoda al niño, de manera que en sus manos la cabecita sobresale un poco. La cámara le entra al niño en PP.

MARCOS:

¡Echale el agua, Continamo!

MUSICA: ACORDES

CORTE A:

Iglesia. (Filmación)

Algarabía... Los novios entre el gentío, abriéndose paso, felices, riendo.

CORTE DE NUEVO A LA CHURUATA

Continamo le está limpiando la cabeza al niño.

CONTINAMO:

¡Ya el mandao 'ta hecho!

EL NIÑO SIGUE LLORANDO DE FONDO

Marcos sube un poco al niño hasta nivel de su cara. Lo mira cerca con orgullo.

MARCOS:

(Hablandole al niño)

Bueno pues... ya llegó mi amigo... y me gusta que haya llegado. *(Sonriente)* Caray... Ud. así tan pequeñito me hace sentir algo nuevo aquí en la sangre, como una esperanza, como un querer seguir viviendo. *(Le hace mimo. Lo zamaquea un poco)* ¿Qué hay Marcos Vargas? ¿Se es o no se es?

MUSICA: ACORDES FINALES

ARA—¿Qué nos podrías decir sobre ese contrapunto de imágenes entre boda y nacimiento?

JIC—Que es totalmente simbólico. Eso es típico en Gallegos. Toda esa armazón con la india y el mundo auténtico de la selva que se ha devorado a Marcos Vargas y la posibilidad de una civilización que él perdió en Aracelys. *Marcos Vargas, yo diría, es un buen personaje en la medida en que se parece a doña Bárbara.* Es decir, en la medida en que es una persona que fracasa. El pertenecer a la galería de los fracasados es lo que lo hace un gran personaje. Es mucho más hermoso y más dramático que ese falso triunfador de Santos Luzardo. Entonces claro como Marcos Vargas es confuso, es un hombre que tiene un plan pero el plan se le hunde y el medio lo absorbe, estamos más cerca de Lorenzo Barquero. ¿Cómo te digo? *Gallegos es un escritor al que hay que castrarlo cuando se descuida. Es en esos momentos en que se descuida cuando le salen cosas maravillosas.*

ARA—Privilegio de muy pocos, según Joseph Conrad.

JIC—Y tiene toda la razón del mundo. Ve a Lorenzo Barquero que es de la familia de Marcos Vargas. Es más importante que todo ese discurso sobre el llano: "el tremedal que te va a tragar. ¡Huye, Santos!" Todo eso es dramático. No es el caso verlas burlescamente, pero allí hay una hondura. Sin embargo, mucho más importante es cuando él le cuenta a Luzardo el episodio de por qué el dejó de estudiar Derecho. Cuando dice que él había escrito en la hoja aunque no había estudiado para un examen. Vio la hoja en blanco y como no sabía que hacer escribió un montón de boberías, de retórica y le pusieron 20. Y entonces le dice a Santos: "¡Yo desprecié esa Universidad! ¡Yo desprecié a ese país que me había dado un veinte cuando yo sabía que estaba estafando!" Eso a mí me parece grandioso e incluso lo leí con mucha emoción y lo destaqué muchísimo en la novela. El caso de Marcos Vargas se parece un poco. Cuando lo trabajamos para la televisión yo quise dar ese hombre confundido y que el televidente viera como un hombre que tiene un proyecto bien definido, se arruina. Con ello se destruye su vida y el hombre se convierte en otra cosa. Un tema muy querido por Gallegos que comenzó en REINALDO SOLAR (1920): el tema del hombre bamboleado por la vida que, por lo demás, caracteriza a toda la literatura venezolana de ese tiempo. Está en Rufino Blanco Fombona, en LA CASA DE LOS ABILA (1946) de Pocaterra y es que la frustración es tema muy querido por los novelistas positivistas. Un tema, por cierto, muy querido también por los rusos. Gallegos se parece a veces a Chejov. Hay personajes de Chejov que son galleguianos o viceversa. Yo siempre recuerdo ese médico rural de "Tío Vania".

flicto. Y en esto pareciera hermana del leproso aquel, el atormentado protagonista de "Estrellas sobre el barranco" (1913) y de otras tantas criaturas galleguianas.

JIC—De todos. Es que la temática del incesto en Gallegos es tremenda. En *CANTACLARO* Payara se enamora de su hija. Es decir, sabemos que no era hija de él sino la hija de Jaramillo, pero recordemos el capítulo aquel de las yeguas y los potrillos cuando estos últimos se le quieren encaramar a la madre y la yegua les da esas tremendas patadas. Entonces Florentino le dice a Payara: "Hasta los animales rechazan a sus hijos y Payara, por supuesto, comprende lo que Florentino le quiere decir con respecto a su hija. Eso forma parte de esa teoría de Ramos Calles y es insólita porque de verdad que a Gallegos esa relación le perturba inmensamente. Gallegos, desde el punto de vista de lo sexual, es un escritor sumamente pacato. Sumamente puritano. Lo sexual en sus novelas no pasa de ser una alusión sencillamente. El te dice a ti que doña Bárbara era "la devoradora de hombres" y tú lo crees porque él lo dice pero él no lo muestra. No hay erotismo. En Gallegos no existe el erotismo. Y lo que es sexual tú te das cuenta que también es un tanto pecaminoso, un tanto torvo. O sea, la vida sexual en los personajes de Gallegos o es anodina —como podría ser en el bobo de Santos Luzardo— o es terrible, conflictiva y "criticable".

ARA—En los primeros capítulos de "Sobre la misma tierra" se nota como cierto toque de Realismo Mágico un poco superficial y a veces traído por los pelos. ¿Cuál es tu opinión como autor de esta primera versión para la televisión?

JIC—Hay mucha gente en Venezuela que ha escrito de una manera perfectamente "sajona": el escritor se empapa del tema que le ocupa. Eso —que pareciera tan obvio— en la literatura venezolana es muy decepcionante. Normalmente las novelas venezolanas han sido escritas por gente que no sabe de lo que está hablando. Una novela sobre el petróleo, pongamos por caso, muchas veces evidencia que la persona, el autor no tiene la menor idea de lo que está escribiendo. O sea lo literario es tan postizo en la literatura latinoamericana que se traga la información. El escritor se cree en un perfecto derecho de hablar del llano sin haber estado allí nunca. Cree que con palabras él va a lograr crear una atmósfera. Gallegos, para bien de él, escapó de eso porque era un escritor de cuadernito, escritor de apuntes. Entonces él iba a escribir *DOÑA BARBARA* y se iba para el llano. Y veía. El se informaba. El comprobaba. El entendía. Después escribía. Eso, al parecer, en *SOBRE LA MISMA TIERRA* no lo pudo hacer tanto. Entonces su investigación de la Guajira está incompleta. Te podrá imaginar en la

época en que él escribió eso, cuán difícil era permanecer un tiempo allí. Si todavía la Guajira es una región inhóspita, todavía no se puede estudiar a la Guajira así tan sencillamente. A Gallegos le contaron la historia de "Diablo contento". El estuvo por allí. Visitó algunas personas, etc. Pero la parte Guajira la resolvió en Maracaibo. El no se fue a la Guajira. El conoció guajiros en Maracaibo, conoció personas que sabían, que hablaban guajiro. Pero los lectores guajiros de *SOBRE LA MISMA TIERRA* me han dicho que esa novela a ellos no los expresa para nada, o sea que ellos no son así, pues. No tienen absolutamente nada que ver sus costumbres, su modo de ser y el modo en que son descritos en *SOBRE LA MISMA TIERRA*. Ellos dicen que allí hay muchas cosas que no son verdad. Fíjate en la propia princesa Cantaralia. Tú te das cuenta que esa es una novela un poco europea, un poco lírica, un poco de así como de princesa cinematográfica. Esa belleza de Cantaralia, ese *affair* de Cantaralia con un maracucho como Demetrio Montiel, ésta pasión que ella despierta en Demetrio Montiel culturalmente no es una pasión muy comprobable en Venezuela. Ella está vista como la princesa y el propio Chuito son personajes poetizados, yo creo. En este caso los personajes del llano a él le quedan mucho mejor. Son más concretos, más reales porque estos indios guajiros puestos ahí lucen como un poco griegos. Son extraños como personajes, repito. Insisto es una novela bastante fallida. Por eso de todas las novelas de Gallegos que hice en televisión la que me costó más, la que más problemas me ocasionó... fue *SOBRE LA MISMA TIERRA*.

ARA—Y es eso lo que uno aprecia cuando compara la extensión misma de tu versión. De una "Doña Bárbara" de 34 en 1974 nos llevaste a una "Canaima" de 66 capítulos dos años después y por último a "Sobre la misma tierra" de escasos 20 episodios.

JIC—Porque es que era terrible. ¿Qué historia contar?

ARA—Tenías la de la presentación. Aquel larguísimo plano general, tomado con teleobjetivo, de la multitud de hombres, mujeres y niños franqueada por cabezas de ganado, chivos y caballos avanzando lentamente hacia un horizonte que parecía cada vez más lejano. Luego aquel plano luminoso con aquel sol y la gente caminando fatigosamente sobre esa tierra desnuda, casi blanca. Hombres, mujeres y niños se mueven con lentitud, amontonados unos contra otros por efecto óptico del teleobjetivo. Avanza el grupo de indios en la misma medida en que crece la desolación. El aullido del viento se confunde ahora con los rostros cansados, sudorosos. Primeros planos de esas facciones y aparece el título de la novela. Tu voz *en off* nos da la pauta:

"Esta es la historia de la alegre Cantaralia y de un lugar sin fronteras al occidente de Venezuela. Polvo, rocas, calor y viento. Esta es la historia de Demetrio Montiel Montiel de los Montieles, aquél a quien llamaron "Diablo contento". Todo pasó aquí sobre esta tierra, sobre la misma tierra."

JIC—OK. La primera parte es muy buena. Pero, ¿y la segunda parte?

Esa era el problema. Es muy floja.

ARA—Y agregarle algo más era desvirtuar la obra.

JIC—Y el objetivo no en éste. Yo en eso fui muy conservador porque para mí la posición era esa. La televisión tiene mucho de servicio público y tú no puedes inventar un Gallegos que no existió. Como ya se lo dije en una oportunidad a alguien en RCTV un día, *yo quiero que cuando un estudiante de bachillerato vea "Canaima" adaptada por José Ignacio Cabrujas y en un examen diga en CANAIMA pasa esto, esto y esto, yo quiero que eso sea verdad porque la TV, por qué no decirlo, entre otras cosas sirve para eso.*

ARA—He dejado de última a la pareja protagónica con toda intención. Tú aprovechas la capacidad histriónica de una actriz como Marina Baura para el papel de Cantaralia Barroso y posteriormente el de su hija, Remota Montiel. Ella era muy conocida. Ya nos había dado a la sombra Doña Bárbara y a la jovial, la mimada flor de Upata, Aracelys Vellorini en "Canaima". Tenía prácticamente todo a su favor. Tenía el público, tenía su manera un profesional de abordar tipos humanos diversos, pero le ponías al lado a Alberto Marín, literalmente desconocido hasta entonces. Es verdad que su caracterización como el disoluto, insomne y cobarde de José Francisco Ardavín le avalaba, pero ahora le echabas sobre los hombros la responsabilidad de calibrar con toda su pericia una complejidad psicológica que le haría no despreciable sino simpático. Un prototipo de venezolano instalado en el terreno de la picaresca. ¿Quisiste acaso recalcar la importancia de lo lúdico en la cultura venezolana?

JIC—Queríamos ser enfáticos en no hacer de Demetrio Montiel lo que se llama convencionalmente un galán. Me explico, Rubens había hecho a Santos Luzardo, Miguelángel a Marcos Vargas y en Demetrio Montiel queríamos escapar del esquema del galán porque el personaje que propone Gallegos no es eso Gallegos te propone un pícaro, un tipo fuerte, machista, pero por la vía de la fortaleza y de la audacia, no por la galanura. Lo que tiene que hacer el actor que haga a Demetrio Montiel es ser irresistiblemente simpático, un tipo chistoso, el "alma del grupo", el tipo de la leyenda del contrabando del niño y toda aque-



lla cantidad de cosas. Entonces me dije: "Marín es perfecto porque el público no lo va a percibir como un galán. Lo va a percibir como un actor fuerte, de carácter y luego también porque había que pensar también que el personaje envejecía. Y a Marín le era fácil ir hacia esa caracterización por hasta su propia naturaleza de actor. Y yo quedé muy contento del trabajo de Marín. ¿En el caso de Marina? ¿Marina? Marina siempre ha sido una buena actriz y es un ser humano extraordinario.

Considerando el carácter provisional de este puñado de intuiciones sobre las adaptaciones de *DOÑA BARBARA*, *CANAIMA* y *SOBRE LA MISMA TIERRA*, no queda en esta sección sino hacer las observaciones finales. Es factible preguntarnos si esa tarea civilizadora de Rómulo Gallegos en medio del país que le tocó vivir, si esa pedagogía social concebida al servicio de necesidades locales con ideas de proyección continental, no recoge hoy sus frutos multiplicados gracias al poder televisivo que ha hecho de la obra galleguiana patrimonio del estadio *masscult* a un grado mayor¹⁵. No vamos a repetir aquí aquello de la función de la vanguardia artística o de la experimentación en el campo de la estética. La nutrida literatura crítica que acompaña a cada aporte artístico nacido bajo signo vanguardista habla por sí sola: Baudelaire, Schoenberg, Picasso, Nijinsky, el Surrealismo, Faulkner, Eisenstein, Moore, el Living Theatre, la Opera Rock, etc. Si señalaremos, en cambio que estas novelas "culturales" de Radio Caracas Televisión que abren y cierran el "Ciclo de Rómulo Gallegos" —ver anexo N° 2— adquieren en este momento una sorpresiva notoriedad¹⁷ porque pue-

- 16 Seguramente las tres novelas han sido vistas por mayor cantidad de personas que las que leyeron los originales literarios. Hasta sería posible —¿por qué no?— que los mismos lectores de *DOÑA BARBARA* aumentaran el año pasado tras la reposición de la telenovela.
- 17 Dentro del marco del centenario de Don Rómulo Gallegos RCTV produjo este año el "Ciclo de Oro de Rómulo Gallegos" con realización musical de Aldemaro Romero y asesoría literaria de Manuel Bermúdez llevando a la pantalla adaptaciones de algunos cuentos a cargo de Salvador Garmendia, Alicia F. Segal, José Gabriel Núñez, Laura Antillano y otros. Se destaca en ellos la fidelidad a los marcos referenciales originales: "Los Aventureros" (1911) fue grabado en el estado Miranda; "El Milagro del Año" (1913) en Falcón; "La Fruta del cercado ajeno" (1919) en la costa Araguëña; "Las Novias del Mendigo" (1910), según versión libre de Luis Rivas, en el estado Lara. Con posterioridad a esta observación hemos leído una nota periodística sobre el mismo punto de vista: *El Nacional* (6-9-84). No podemos obviar tampoco la colaboración de Sonia Gallegos, quien cedió a Hilda Vera, actriz y productora de TV, los derechos de "El Piano

ANEXO 2

Cuadro sinóptico de anexos B.6, B.8 y B.10.

Año	Nombre de la novela	Autor		Dirección	Actores
		Original	Adaptación		
1974	Doña Bárbara	Rómulo Gallegos	José I. Cabrujas	Juan Lamata	Marina Baura, Elio Rubens, Carlos Márquez, Rafael Briceno, Arturo Calderón, Enrique Benshimol
1975	La Trepadora		Isaac Chocrón	Román Chalbaud	Doris Wells, Oscar Martínez, Arturo Calderón, Hilda Vera, Agustina Martín
1975	Pobre Negro		Salvador Garmendia	Ibrahim Guerra	Miguelángel Landa, Doris Wells, Gustavo Rodríguez
1976	Canaima		J. I. Cabrujas-Ligia Lezama	Juan Lamata	Marina Baura, Miguelángel Landa, Carmen Julia Alvarez, Marisela Berti, Daniel Alvarado, Lucio Bueno, Virgilio Galindo
1976	Sobre la misma tierra		J. I. Cabrujas-Ibsen Martínez	Juan Lamata	Marina Baura, Alberto Marín, Tomás Henríquez, Carlos Márquez, Agustina Martín, Hugo Pimentel, Virgilio Galindo

den ser vistas como un intento más de reafirmar nuestra identidad, o cuanto queda de ella en el continente, tomando como espacio privilegiado para las aventuras del héroe una sociedad inmersa en contrastes sociales violentos y anacronismos económicos brutales. Cabrujas sabe muy bien que la televisión se compone de imágenes, sonidos musicales o ruidos, y emisiones lingüísticas o verbales. De modo que no es ni gratuito ni casual que en ese universo poblado de signos icónicos, gestos, sonidos y telepresencias cortadas en pleno movimiento, asidas en encuadres cerrados o unidas en sucesión de planos y contraplanos haya producido tres textos, tres discursos fílmicos que nos sugieren mucho de la inadaptación de un alma noble en aquella galería de venezolanos frustrados, aquellas VIDAS OSCURAS como las pintara Pocaterra. En "Doña Bárbara", en "Canaima" y —en menor grado por supuesto— en "Sobre la misma tierra" Cabrujas ha retratado trozos del país que realmente nos interesan por las catástrofes interiores de sus habitantes. Las tres telenovelas —así prefiere llamarlas— son materia y substancia cuya conspicua delicadeza de tratamiento evoca una fusión de admiración y respeto hacia ese compatriota avezado de la literatura de su tiempo que osó alcanzar la primera magistratura en esta tierra de caudillos. Gallegos en TV termina irremisiblemente unido a la fecundidad de su obra, más del hoy que del ayer, por su sueño esperanzador del mundo de promesas por venir —ese mundo cuya imagen bien podría fundirse en negro para indicar el comienzo de un nuevo capítulo en la historia de esta tierra

"... Propicia para el esfuerzo, como lo fue para la hazaña, tierra de horizontes abiertos, donde una raza buena, ama, sufre y espera!..."

Viejo" (1916), "La Liberación" (1910) y "El Crepúsculo del Diablo" (1919) que, con Velia Bosch de asesora literaria, Venezolana de Televisión, Canal 8 transmitirá próximamente. Ver "El Piano Viejo de Gallegos hoy en la TV" de Patricia Guzmán Bajares, *El Universal* (2-8-84), 4-1.

CANTACLARO: SENTIDO DE SOLEDAD, SILENCIO Y SOMBRA EN LA PALABRA

SUSANA ROMERO DE FEBRES

Nuestra expectativa, al analizar el funcionamiento discursivo en la novela *Cantaclaro* de Rómulo Gallegos, es aproximarnos a una relación de sentido del sujeto de la escritura con su palabra, con la palabra de los otros, de acuerdo con la poética historia de Mijail Bajtin¹. Es considerar la práctica literaria, como memoria histórica e ideológica al mismo tiempo.

Según esta concepción del sentido, las palabras que a diario pronunciamos, así como las que usa el escritor, no están libres de las apreciaciones y orientaciones de los otros.

... "Están habitadas, marcadas por las voces de los otros" ... "el pensamiento del escritor no reencuentra sino palabras ya ocupadas. Es ésta la razón por la cual la orientación de la palabra, las diferen-

1 M. Bajtin. *La Poétique de Dostoievski*, p. 263.

res percepciones de los otros, no pueden ser sino problemas esenciales de la translingüística, no importa cuál sea la palabra, y sobre todo la palabra literaria".

Estos principios teóricos son los que determinan en el presente trabajo una permanente atención al sentido que fluye del comportamiento de la palabra en el texto, pero sin perder de vista que ésta viene de un sujeto con su propio espacio y tiempo histórico. Que es, al mismo tiempo, el espacio y tiempo de los otros y que se vuelca en el discurso como visión del mundo y no como un reflejo de él. Es el sentido que hay que buscar en la relación de lo explícito con lo implícito, entre lo expresado y lo no expresado. El sentido que hay que *explicar* y no interpretar porque está en el propio funcionamiento de la palabra. Esto, de acuerdo con Pierre Macherey². Ocurre tanto en el discurso escrito como en la vida cotidiana en nuestra comunicación con los demás.

Desde el punto de vista metodológico, pareciera que no se quisiera desperdiciar signo alguno. Pero poco a poco se va perfilando una dirección de sentido, un sistema significativo que, en este caso, no tiene casi nada que ver con lo anecdótico, sino con el funcionamiento del discurso, siempre en proceso de transformación (a despecho, incluso, de la voluntad del narrador).

Empecemos por considerar este comienzo del relato³.

...La sabana arranca del pie de la cordillera andina, se extiende anchurosa, en silencio *acompaña* el curso de los grandes ríos solitarios que se deslizan hacia el Orinoco, *salta* al otro lado de éste y en tristes planicies de rocas errátiles *languidece* y se entrega a la selva... (p. 5).

El texto nos sorprende con un sentido erótico del paisaje. Sentido que se apoya en esa fuerza de impulso y sosiego que arranca y se expande, salta y languidece hasta la entrega (como puede verse en lo destacado). Pero aquí ocurre la primera transformación que viene a apaciguar la expectativa creada por el funcionamiento de la palabra: "...pero quien dice la sabana, dice el caballo y la copla, la copla errante"... Es la palabra de los otros que se hace presente para ampliar un sentido de identidad y definirlo.

² P. Macherey. *Para una Teoría de la Producción literaria*, p. 81.

³ El texto de *Cantaclaro* que hemos utilizado en el presente trabajo, y cuya selección aparecerá con subrayados metodológicos, es el de la 2ª ed. Mexicanos Unidos, México, 1978, 265 p.

Este discurso inicial que parecía solitario en su proceso de estilización de lo geográfico, se ve asistido a partir de allí, por la voz de los otros, que lo hace más familiar al ponderar de este modo el asunto: "¡Y mire que hay caminos en el llano! "...Pero es el monólogo el que se encarga de trazar el itinerario de la copla, seguro, dinámico, aunque no tanto, como para permitirse hablar con Florentino. Para hablar de él, la copla irrumpe en el espacio textual dando un viraje a la entonación, incorporando una primera persona y buscando la réplica en una supuesta tercera persona que hace presentir el contrapunteo. También para confirmar una identidad.

"Desde el llano adentro vengo
tramoliando este cantar.
Cantaclaro me han llamado,
¿quién se atreve a replicar? (p. 5).

Puede verse cómo esta transición de monólogo a diálogo va ampliando la dimensión del conocimiento del medio y los personajes. Se van incorporando otros puntos de vista distintos de los del narrador, otros modos de asumir la realidad, que en este caso, tardarán un poco en madurar como relato autónomo.

Ahora bien, no obstante la auto-presentación que acaba de hacer Cantaclaro, el despeje de su identidad se mantiene en un plano hipotético y en franca dependencia del monólogo:

...Si en oyendo estas trovas, *alguien preguntase*:
—¿Dónde nació Cantaclaro?
Sin vacilar *le responderían*:
—Aquí en el llano...

El monólogo continúa desplegando su predicación cualitativa en pos de la dimensión justa del personaje. Pero es ya un hecho que con la copla se ha puesto de relieve en el texto de *Cantaclaro*, la conveniencia de una actitud dialógica. Entonces el monólogo va cediendo paso a un discurso ya más frecuentemente dividido en réplicas, y estas réplicas van dejando asomar otras esferas de la vida cotidiana, que, según Karel Kosisk, "...tiene su propia existencia, su propia sabiduría, su horizonte propio, sus previsiones"...⁴.

Es precisamente el diálogo, el encargado de precisar en el texto el origen de este extraordinario don de versificación del llanero. Y ello resulta más vital, más sorprendente, porque procede de una réplica, de

⁴ K. Kosisk, *Dialéctica de lo concreto*, p. 92.

un punto de vista idealizado: Florentino, frente a un punto de vista positivista: su hermano José Luis. El conocimiento que de Florentino deja esta relación de dos interlocutores, es más vivo, más trascendente que el que ya poseíamos por intermedio del monólogo. Es porque el discurso a dos voces se había permitido aludir al diálogo original. Aquél que Florentino mantiene con la llanura como un hecho más de vida cotidiana, una ilusión de respuesta que obtiene del silencio. Todo dentro de una visión sorprendente, maravillosa:

—¿No te digo hermano? Tú no conoces bien la sabana. Yo que la miro y la escucho desde el tranquero de la corraleja, podría enseñarte muchas cosas que todavía no has aprendido"... (p. 7).

El diálogo aludido cristaliza mucho más adelante de este modo:

... "¡Salud compañero!

Y en seguida, al advertir que todavía iba solo:

—Habría jurado que alguien se me había puesto al paso...

El sol que me llevaba ciego.

—¿Ciego y viendo visiones? —porfió el interlocutor ilusorio que con él acostumbraba dividirse el pensamiento.

—Encandilado, pues, que es lo mismo"... (p. 6).

Pese a que el relato va madurando en una íntima relación monológica-dialógica, dos direcciones pueden delimitarse del proceso de idealización del discurso: el monólogo, en que la palabra tiende a dejarse ir hacia la conformación solitaria del objeto artístico (como apuntábamos al comienzo del trabajo). El diálogo, a través de la copla o sin ella. A través de la solemnidad y la autosuficiencia del proverbio y la conseja y del tono picante del dicho, del refrán⁵. Ambas direcciones se mantienen en una situación de alternancia, de disolución de la una en la otra, hasta que el discurso llega a perder ese aire de dependencia que ofrecía en los primeros cuatro capítulos.

De ahí en adelante el diálogo en prosa, y con menor recurrencia al canto, cobra autonomía. Es como si la copla, después de haberle cedido

⁵ Estas formas expresivas contienen un ritmo de expresión binaria que contrasta con el tono acostumbrado de la prosa. Se trata como de enviar un mensaje fuera del tiempo del relato. Esto, unido al cambio de entonación, lo proyectan por más tiempo en la memoria. Greimas, Morris, Jakobson, se han ocupado de estudiar estas formas.

sus personajes, sus caracteres, sus historias, su ambiente, sus posibilidades creativas, como don otorgado por la naturaleza, se agazapara en el desarrollo del relato, para asomarse sólo de vez en cuando a confirmar la palabra de los otros y su visión del mundo.

En la convivencia de todas estas formas expresivas, vamos a ver funcionando siempre, la voz de los otros hecha de lo cotidiano de la llanura: el asombro por lo natural en sus formas cambiantes. Las voces de los caminos que a veces no conducen a ninguna parte. La zozobra en las miradas cruzadas u oblicuas. La muerte que se presiente o que se busca fatalmente en la "puntas". Esto es lo explícito en el discurso llevado de la mano por lo implícito: ese mundo de sombras, soledad, fantasmas, silencios impuesto por su tiempo histórico, que lleva consigo el sujeto de la escritura, para el cual él busca una justificación, una respuesta, por vía de la palabra recreada por la imaginación.

Soledad, silencio, sombra, espanto: un funcionamiento significativo.

Desde sus páginas iniciales se instala en *Cantaclaro* una visión de silencio, soledad, misterio, espanto, que signa toda la obra.

Por allá ... "por las mesas de las desolaciones" (p. 10) se encuentran "*umbrosas naves de soledad y silencio*" (p. 14). "...su propia *sombra*, larga sobre el camino, le pasó por encima y ya la lleva a las espaldas, larga sobre el camino"... (p. 10-) ... "Y el canto se extiende y se extingue y en el ancho *silencio* y así va distraendo su *soledad*" ... (p. 10-11).

De esta sensación de soledad, sombra, participan los seres, los caminos, el paisaje y hasta el canto. Desde la página 23 hasta los nombres propios son fantasmas" ... en el *silencio* de la mata, ... en la *playa silencio*, bajo el reventadero del sol" ... (p.). Para verificarla anteriormente o después, no tuvimos que andar buscando esa sensación de sombra entre los signos ordenados del discurso. Notamos sí, que se desvanece entre las páginas 16 y 20. Pero vuelve a intensificarse a partir de aquí, cuando se habla de "la tiranía del llano ... mezcla *absurda* de transparencia suma y *misterio* ... *espantoso* ... *monótono*, de *abrumadora* uniformidad"... Llega a ser en la p. 253, "*negras siluetas calladas*, como procesión de fantasmas marchando hacia él"...

Como podemos apreciar, no es que el agrupamiento metodológico sea el responsable de conformar esta imagen. Al comienzo, habíamos hasta convenido en que se trataba, en efecto, de "un mundo de imáge-

nes plácidas”, como el que allí vio Mariano Picón Salas⁶. Y consecuentes con estas ideas habíamos llegado a pasar por alto que desde la página 1 los ríos son *solitarios*, las planicies *tristes*; *muda* la *soledad* de los bancos, y que “un silbido *lánguido y tendido* . . . acompaña al caminante *solitario*” . . . Luego la conveniencia dio paso a la intriga.

—¿De dónde procede ese mundo de sombras, silencio soledad, fantasmas que vemos funcionando a lo largo del discurso en *Cantaclaro*?

—¿Qué relación tienen con el sujeto de la escritura y, a través de él, con las palabras de los otros?

Instigados por ello, y apoyados siempre en el pensamiento de Bajtin, admitimos que allí “la palabra es portadora de la posición del sujeto hablante en la historia, y no un reflejo en ella o representación de ese sujeto”⁷.

En efecto, hasta ahora no habíamos tenido que recurrir al afuera del texto, para adelantarnos con explicaciones históricas, sociológicas o críticas a la significación de los signos recurrentes en el discurso de la obra. Simplemente habíamos dejado que el sentido fluyera de su propio funcionamiento. Esto, en virtud de que “la palabra, el discurso, para Bajtin, no tiene su verdad en un referente exterior al discurso que él debe reflejar”⁸.

A cambio de ello, ese mundo de sombras, soledad, silencio, espantos, funciona como un esquema de percepción del mundo, no sólo del autor sino de toda una generación, muchos de los cuales, desde comienzos de siglo, sufrían en carne propia, o de cerca, los rigores de la tiranía de Juan Vicente Gómez (1909-1935). Es el esquema mental que rige por ejemplo, la palabra de José Rafael Pocaterra cuando dice: . . . “Nadie ha dormido; nadie dice una *palabra*. *Silencio* y dolor dentro. Dolor y *silencio* fuera” “es un rayo de sol en esta *sombra*. Si en Puerto Cabello sabíamos todo, aquí hay un *silencio* de tumba . . . por la explanada pasan *sombras*” . . .⁹. O es la palabra de Pío Tamayo en sus cartas desde el Castillo Libertador . . . “Y en mi celda de enfermo, he velado en *silencio* . . . este amanecer con *sombras*” . . .¹⁰.

6 M. Picón Salas, citado por P. Díaz Seijas en *Rómulo Gallegos, Realidad y Símbolo*, p. 78.

7 J. Kristeva. “Une Poétique ruineé”, prólogo a *La Poétique de Dostoievski*, p. 12.

8 J. Kristeva, *Loc. cit.*

9 J. R. Pocaterra. *Memorias de un venezolano de la decadencia*, pp. 81-87

10 F. Pimentel, Job Pim. “Hemoterapia heroica”, citado por Cecilia Pimentel en *Bajo la tiranía*, p. 181.

Job Pim, por su parte, dejaba correr su imaginación sobre los trabajos forzados que él mismo padeció:

“La carretera en Venezuela es la peinilla puesta de plano al sol radiosa brilla pero en la *sombra* vuélvese de filo, y decapitada todo lo que *murmura*, llora, protesta, grita” . . .¹¹

Las sombras, por lo demás, estaban en el ambiente. Casi todo hogar sufría una y muchas ausencias tantas veces definitivas que poblaban de fantasmas la imaginación. Y los que más sufrían el dolor de la patria, como Gallegos, buscaban a través de la escritura, una liberación de ese forzado silencio, de esos fantasmas amigos y enemigos, que le volvían cada vez más profundo el sentimiento de identidad, de arraigo al suelo, de compromiso histórico.

Madurada ya su experiencia de escritura, que había comenzado un cuarto de siglo antes¹², Gallegos no podía repetirse en una obra de intención reformista, y su compenetración con los misterios del llano no había sido probablemente suficiente cuando escribió *Doña Bárbara*, porque entonces lo asistía la urgencia de crear símbolos, a fin de despertar conciencia sobre la posibilidad de superar algunos de los profundos males que sufría el país. La llanura y sus misterios seguían aguijoneando su imaginación, buscando una salida en ese otro vasto silencio de soledad y muerte de su época, donde los hombres con sed de libertad y sus palabras, pasaban a ser otros fantasmas en busca de escucha.

Su proyección en el discurso de *Cantaclaro* adopta la modalidad de una teoría, precisamente en labios del Caraqueño, a quien el lenguaje de la sabana le sugiere tantas cosas: “todas las palabras que se pronuncian estando a solas . . . se convierten en fantasmas . . . están suspendidas en el aire, . . . en el silencio . . . palabras frustradas . . . mudas, pero sentimos que nos hablan” . . . (p. 23). Otra dirección de sentido había tomado la palabra de Gallegos para hacer siempre lo que hizo: memoria histórica, literaria e ideológica a la vez¹³.

Con tal grado de sensibilidad por la palabra expresada y por la no expresada, el esquema mental del autor no le consiente al personaje

12 *Cantaclaro* fue escrita entre 1932-34 y publicada ese último año. Gallegos había comenzado a escribir desde 1909, con el nacimiento de la *Alborada*.

13 Según Bajtin, el funcionamiento de la palabra en el enunciado, es un funcionamiento ideológico, por lo mismo que allí se hace una visión del tiempo y el espacio del escritor. De ahí la importancia de seguir la perspectiva del sujeto de la escritura en el lenguaje, como sistema significativo en la historia.

la percepción de un sol llanero reverberante, sino de un "sol que moría en el confín de la sabana desangrándose"... (p. 39). Otras veces es un "sol rasante", o un sol que "trae sed" (p. 216). Sólo una vez se percibe en el texto un "sol de resplandores suntuosos" (p. 216), pero es que está contra un "horizonte morado de las lejanías anochecidas"... Y cuando es el ardiente sol del mediodía, produce modorra. Y, por lo mismo que enceguece, favorece las visiones distorsionadas de los espantos que suelen pulular por las proximidades de Hato Viejo. Las que animan al cuchicheo, la murmuración. Las que provocan ese "torbo mirar sesgado" del Guariqueño, o las "miradas de arriba abajo" con que se medía la proximidad de un forastero. Esas mismas miradas eran las que se tornaban largas cuando se presentía, en tan mudas soledades, que lo percibido comenzaba a perder los contornos de lo real.

A nivel de lo explícito, nos encontramos cada vez en el texto de la obra, (como la demuestra la selección hecha) con situaciones como las que antes señalábamos, que asombran por lo insólito, y no por lo bello. Se trata de lo que Alejo Carpentier¹⁴ concibe como lo Real Maravilloso: "todo lo insólito, todo lo asombroso, todo lo que se sale de las normas establecidas es maravilloso". Y prosigue Carpentier, en su defensa de lo maravilloso de ciertos hechos ocurridos en América, ciertas características del paisaje, ciertos elementos que han nutrido la obra: "Lo real maravilloso nuestro, es lo que encontramos al estado bruto, latente, omnipresente en todo lo latinoamericano"...

Ahora bien, en vista de que lo insólito es cotidiano, no dudamos en considerar que lo real maravilloso funciona en el discurso de *Cantaclaro*, donde hombres como Juan Crisóstomo Payara, "son un misterio viviente" (163) y todo el comportamiento de Cantaclaro, a juzgar por el funcionamiento del lenguaje, es extraordinario. No sólo porque es capaz de escuchar las voces de la sabana y dejarse ir por ellas, sino por ese constante dialogar con el llano, con lo que ve o presiente y hasta con su propia sombra. En fin, sería inoperante seguir aludiendo a uno u otro hecho o rasgo, cuando en realidad se trata de la misma atmósfera de sombras, soledad, silencio, fantasma que hemos detectado desde el comienzo del presente trabajo, como el sentido dominante en la obra.

En conclusión, el funcionamiento significativo de la palabra de Gallegos en *Cantaclaro*, viene dada por una expectativa de sombras, soledad, misterio, espanto, que identifica el ser y el no ser del llanero en la inmensa soledad de su medio. Un medio hecho de lo insólito en su propia cotidianidad. Hecho hasta de fantasmas por palabras, a falta de

14 A. Carpentier. *Razón de Ser*, pp. 65-67.

escucha, pero también hecho de canto, copla, dicho, proverbio para distraer silencio y soledad. Esto explica en la obra el sentido dialógico por la presencia en ella de esa palabra de los otros. Pero no solamente de la palabra del llanero, sus creencias, sus modos de pensar y amar. Es la visión histórica de toda una generación condicionada por la soledad de una larga dictadura, con su secuela de sombras, silencio y muerte de los caminos para el diálogo. Es la razón por la cual el autor decide proyectar esa posibilidad de diálogo sobre los misterios de la llanura, hasta dar la obra como un canto del ser y del no ser de lo real maravilloso, que no del deber ser, como había sido en Doña Bárbara. Es lo que hace de Cantaclaro como experiencia literaria, en condición de memoria histórica e ideológica a la vez.

BIBLIOGRAFIA

- Agudo Freitas, Raúl. *Pío Tamayo y la Vanguardia*. (Col. Temas). Caracas, U.C.V. 1969, 207 p.
- Bajtín, Mijail. *La Poética de Dostoievsky*. 2ª ed., París Editions Du Seuil, 1970, 352 p.
- Carpentier, Alejo. *Razón de Ser*. (Conferencias). Caracas, U.C.V. Ed. del Rectorado, 1976.
- Díaz Seijas, Pedro. *Rómulo Gallegos, Realidad y Símbolo*. Caracas, Centro del libro venezolano, 1965, 114 p.
- Gallegos, Rómulo. *Cantaclaro*. 3ª ed. México, Ed. Mexicanos Unidos, S.A. 1978, 265 p.
- Kosik, Karel. *Dialéctica de lo Concreto*. 5ª ed. México, Grijalbo, 1979, 269 p.
- Macherey, Pierre. *Para una Teoría de la Producción Literaria*. Caracas, U.C.V. Ediciones de la Biblioteca. Col. Temas 57, 1974, 303 p.
- Pimentel, Cecilia. *Bajo la Tiranía*. Caracas, Ed. Bodoriana, 1970, 327 p.
- Pocaterra, José Rafael. *Memorias de un Venezolano de la decadencia*. Caracas, IV Festival del libro venezolano (s.f.).

ROMULO GALLEGOS: UNA BIBLIOGRAFIA DE BIBLIOGRAFIAS ANOTADA

RAFAEL ANGEL RIVAS D.

La necesidad de reunir y ordenar los materiales dispersos en los que los seres humanos iban dejando huella escrita de sus conocimientos llevó a la elaboración de las primeras bibliografías.

En el caso de Gallegos no es otro el impulso que nos mueve al ofrecer esta vez las piezas sueltas de lo que podría integrar, en conjunto, una gran bibliografía sobre él y su obra.

En los trabajos aquí descritos se hallan aproximadamente 5.000 referencias, de ellas tal vez un 40% se encuentren repetidas una y otra vez, pero al final, sería posible obtener una visión bastante completa de lo que el autor ha significado en lo literario, humano y político, y el reconocimiento que en esos campos ha tenido en casi todo el mundo.

Cuando carecemos todavía en el país de amplias bibliografías sobre los autores y temas más importantes de nuestra cultura, sorprende que

para el estudio de Rómulo Gallegos puedan existir más de 20, dedicadas a describir con mayor o menor detalle sus libros, obra dispersa y hemerografía, y lo que sobre él se ha publicado en: libros, folletos, en la prensa nacional o extranjera, en revistas especializadas o en tesis de maestría y doctorado. En algunas de las bibliografías incluidas, el investigador encontrará que se pecó por defecto al citar títulos sin la correspondiente descripción de los datos de publicación que facilitara su conocimiento y localización; en otras, por exceso, al incluir materiales del todo superfluos en los que sólo hay una breve mención o alusión al autor, y esto no agrega nada al conocimiento que se pueda tener del autor o su obra.

El presente trabajo no es el camino más directo para localizar información sobre el autor, pero ofrece en cambio una visión de conjunto sobre el cúmulo de materiales existente en los más variados aspectos: biografía, novelas, cuentos, temas, personajes, ambientes, lenguaje, etc. y un registro sobre la poca o mucha información bibliográfica incorporada, y sobre cómo fue clasificada y si se incluyeron índices temáticos que facilitarían la ubicación de los materiales pertinentes.

- 1 Becco, Horacio Jorge. ["Rómulo Gallegos"], *Fuentes para el estudio de la literatura venezolana*. Caracas: Edics. Centauro, 1978. 2 v.

En esta obra están dispersas, dentro de las correspondientes secciones, 124 referencias a materiales bibliográficos, biográficos, de historia y crítica, ensayos y textos en antologías de y sobre R. G. Para la ubicación de esas referencias hay que consultar dos índices onomásticos, el del grueso del trabajo y el correspondiente a la addenda, ambos localizados en las páginas finales del segundo volumen.

- 2 — —. "Doña Bárbara de Rómulo Gallegos: Bibliografía en su cincuentenario (1929-1979)", *Actualidades* (Caracas), N° 5 (1979), pp. 49-87.

Abarca 357 referencias dedicadas en su totalidad al tema de *Doña Bárbara* con ocasión de celebrarse el 50 aniversario de su publicación. Los materiales están clasificados en: I Obras de referencia, que incluye las fuentes dedicadas exclusivamente a la bibliografía galleguiana; II Ediciones de *Doña Bárbara*; III Ediciones de Obras Completas, con las variantes de 'selectas' o 'escogidas' siempre que allí se incluya la mencionada novela; IV Traducciones de *Doña Bár-*

bara a otros idiomas; V Estudios galleguianos, que recoge los materiales bibliográficos y hemerográficos dedicados a la biografía del autor y a sus novelas, con énfasis en *Doña Bárbara*. Incorpora materiales nacionales e internacionales.

- 3 Coll, Edna. "[Bibliografía de] Rómulo Gallegos Freyre", *Índice Informativo de la Novela Hispanoamericana — Venezuela*. /Río Piedras/, Puerto Rico: Edit. Universitaria, 1978. t. III (346 p.). pp. 110-124.

Contiene una "Bibliografía directa de Rómulo Gallegos, con excepción de sus novelas". No es exactamente una bibliografía sino una lista de sus obras clasificadas en cuatro grupos: cuentos, teatro, ensayos y artículos, y discursos y conferencias, en la que no se dan los datos de publicación a excepción de la fecha de la primera edición. Agrega en seguida la descripción bibliográfica completa y un resumen de cada una de las novelas de Gallegos. Incluye como inéditas a *La coronela* y *La sal de la casa*.

La Bibliografía indirecta está integrada por 146 referencias bibliohemerográficas de materiales publicados en Europa y América sobre la vida del escritor y su obra, numeradas y alfabetizadas.

- 4 Damboriena, Angel. "Bibliografía", *Rómulo Gallegos y la problemática venezolana*. Caracas: Universidad Católica 'Andrés Bello' (Biblioteca de Estudios Universitarios, 5), 1960 (406 p.). pp. 393-406.

180 entradas que constituyen la bibliografía consultada por Angel Damboriena. La obra de Gallegos está dividida en: a) ensayos y discursos, b) cuentos y dramas, y c) novelas.

La bibliografía indirecta, alfabetizada y sin clasificar se titula "Crítica y documentación". Los materiales tienen procedencia nacional y extranjera.

- 5 Díaz Legórburu, Raúl. "Rómulo Gallegos. Bio-bibliografía", *Araisa. Anuario* (Caracas), 1975, pp. 393-406.

Integrada por 70 referencias de la obra de R.G. y aún cuando el título dice "su obra literaria", se dan los datos de ensayos y discursos de carácter político o cultural.

Da información sobre las numerosas ediciones y traducciones de la producción galleguiana, pero no da los datos completos referentes a su publicación.

- 6 Dunham, Lowell. "Bibliografía", *Rómulo Gallegos vida y obra*. México: Ediciones De Andrea Col. Studium, 15), 1957 (327 p.). pp. 301-327.

Contiene 546 asientos bibliográficos alfabetizados por sección. La bibliografía directa se clasifica en: Obras. I Ensayos y artículos. II Cuentos. III Novelas. IV Discursos y Conferencias. V Drama. VI Obras Completas. VII Grabaciones"; la indirecta en: "I Libros. II Revistas. III Periódicos. IV Material no publicado" [integrado por tesis y disertaciones].

Contiene abundante información sobre todas las ediciones y traducciones de la obra de Gallegos hasta 1957 y también de materiales bibliográficos aparecidos fuera de Venezuela. Cubre ampliamente los aspectos de vida y obra de R. G.

- 7 Flores, Angel. "Rómulo Gallegos. 1884-1969", *Bibliografía de Escritores Hispanoamericanos*. 1969-1974. New York: Gordian Press, 1975 (318 p.). pp. 109-112.

Información bibliográfica de las ediciones en español de las novelas y cuentos de R. G., y referencias de autores (algunos de ellos con varios títulos) que han estudiado la personalidad y obra de nuestro autor. Para los materiales hemerográficos se emplearon siglas y éstas están codificadas al final del libro.

- 8 Glassman, Gertrudis; Rafael Heliodoro Valle y Ricardo Montilla "Bibliografía de Rómulo Gallegos", *Doña Bárbara*. Rómulo Gallegos. México: Fondo de Cultura Económica, 1954 (347 p.). pp. 331-344. Edición definitiva, con correcciones del autor.

Incluye 264 referencias bibliográficas. La bibliografía directa está clasificada en: 1 Ediciones. 2 Traducciones. 3 Discursos y Conferencias y Artículos sueltos; la indirecta posee sólo una sección: II Estudios. Aquí se incluyen los datos sobre los libros, folletos, ensayos y artículos de publicaciones periódicas sobre Gallegos escritor y hombre. La ordenación es alfabética para autores y obras. Incluye materiales aparecidos hasta 1954.

- 9 Larrazábal Henríquez, Osvaldo; Amaya Llebot y Gustavo Luis Carrera. ["Rómulo Gallegos"], *Bibliografía del Cuento Venezolano*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, Facultad de Humanidades y Educación, Instituto de Investigaciones Literarias, 1975 (313 p.). pp. 70-79.

Referencias bibliográficas sobre los libros de cuentos publicados por R. G. y las diferentes ediciones aparecidas hasta 1972, también, los datos sobre los cuentos de Gallegos que se han incluido en Antologías y compilaciones y las diferentes traducciones. Detalla los datos sobre los contenidos de cada edición. Incluye un total de 41 asientos.

- 10 Mancera Galletti, Angel. "Bibliografía de Rómulo Gallegos", *Quienes narran y cuentan en Venezuela. Fichero bibliográfico para una historia de la novela y del cuento venezolanos*. Caracas: Edics. México, 1958 (654 p.). pp. 22-26.

Contiene 60 asientos bibliográficos ordenados alfabéticamente relativos a las novelas, cuentos, ensayos y algunos discursos de R.G. con sus distintas ediciones y traducciones; y 26 entradas, también alfabetizadas, de materiales sobre la vida y obra de R. G.: libros, folletos, tesis de grado, artículos y reseñas bibliográficas.

- 11 Montilla, Ricardo. "Ficha biobibliográfica de Rómulo Gallegos", *Revista Nacional de Cultura* (Caracas), N° 135 (1959), pp. 19-28.

Es solamente una cronología de R.G. hasta 1959. Abarca las actividades, distinciones recibidas y obras publicadas (sin datos de pie de imprenta).

- 12 Pérez, Trinidad. "/Bibliografía/ sobre Rómulo Gallegos", *Recopilación de textos sobre tres novelas ejemplares*. La Habana: Casa de las Américas (Serie Valoración Múltiple), 1971 (547 p.). pp. 524-542.

Se registran 275 fichas de materiales bibliográficos y hemerográficos dedicados a la vida y obra de R. G.

La ordenación es alfabética. Los títulos de las publicaciones aparecen con siglas, identificadas al final del trabajo. Hay abundancia de materiales publicados fuera de Venezuela.

- 13 Rivas D., Rafael Angel. "Bibliografía de Rómulo Gallegos", *Doña Bárbara*. Rómulo Gallegos. Caracas: Edit. Papi (Edición

especial de Centenario de Rómulo Gallegos), 1984. 273 p.

Contiene una bibliografía *del autor* con los datos de: las primeras ediciones de 28 de sus libros, 24 ediciones de *Doña Bárbara* en distintas editoriales del mundo y 30 traducciones de esta novela a 24 idiomas.

La 2a. parte, *sobre el autor*, incluye lo correspondiente a: 12 bibliografías publicadas sobre R. G. y a una selección de 50 de los trabajos más importantes publicados sobre su vida y obra, y especialmente sobre la novela antes mencionada. En total, 144 referencias.

- 14 ——. "Rómulo Gallegos en publicaciones periódicas del exterior. Una hemerografía", *Actualidades* (Caracas), N° 5 (1979), pp. 89-130.

Abarca 569 referencias de materiales publicados en diarios y revistas no venezolanos, con la intención de dar a conocer la repercusión que en el exterior ha tenido la obra y la figura de R. G.

La hemerografía contiene un índice temático, y los materiales alfabetizados y numerados están clasificados en: del autor y sobre el autor.

- 15 ——. "Rómulo Gallegos en publicaciones periódicas del exterior. Una hemerografía (Suplemento)", *Actualidades* (Caracas), N° 8 (1985). En prensa.

Agrega 150 fichas de lo aparecido en revistas o periódicos del mundo entre 1979 y 1984, más algunas otras referencias de materiales publicados con anterioridad y que no fueron incluidos en la primera parte de esta hemerografía. Las referencias se clasificaron e indizaron en igual forma al trabajo anterior.

- 16 ——. "Rómulo Gallegos en 27 idiomas. Una bibliografía", *Gallegos: "Una posición ante la vida". Conferencias*.

Caracas: Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 1984. En prensa.

Se han recogido aquí, los datos de 73 traducciones a 24 idiomas de novelas, cuentos, fragmentos, etc. de R. G. Se incluyen los datos de los prologuistas y traductores. Contie-

ne índice por idiomas, títulos traducidos, prologuistas, compilaciones y traductores.

- 17 Rojas Uzcátegui, José de la Cruz y L. Cardozo. /"Rómulo Gallegos"/, *Bibliografía del Teatro Venezolano*. Mérida: Universidad de Los Andes, Facultad de Humanidades y Educación, Instituto de Investigaciones Literarias, 1982 (199 p.). pp. 34-35.

Incluye 8 referencias a los dramas, tragedias y adaptaciones escénicas escritas por Gallegos. Aunque abarca muy pocos asientos bibliográficos, se incluye por tratar una faceta poco estudiada de R.G.

- 18 "Rómulo Gallegos", *Diccionario General de la Literatura Venezolana*. Mérida: Universidad de Los Andes, 1974 (829 p.). pp. 304-309.

Las referencias están clasificadas en: Bibliografía directa, con los datos de I las primeras ediciones y II Obras escogidas, completas y seleccionadas; y una bibliografía sobre el autor integrada por 22 asientos que corresponden a una "Selección de estudio monográficos".

Al comienzo de la ficha sobre R. G. hay una nota que advierte que "La ficha biobibliográfica ha sido elaborada con base en gran parte, a la de Ricardo Montilla", pero esta referencia no aparece en parte alguna, por lo que suponemos que se refiere a la que apareció publicada en la edición de *Doña Bárbara* del Fondo de Cultura Económica elaborada por R. Montilla en cooperación con Gertrudis Glassman y Rafael Heliodoro Valle. V. N° 8.

- 19 ["Rómulo Gallegos"], *Index to Latin American Periodical Literature 1929-1960*. Compiled in the Columbus Memorial Library of the Pan American Union, Boston, Massachusetts: G. K. Hall, 1962 (9 v.) v. 3 pp. 2230-2234.

Contiene la reproducción de 116 fichas correspondientes al Catálogo de la Biblioteca Conmemorativa de Colón en Washington. Todas son de artículos de publicaciones periódicas latinoamericanas, de o sobre R. G. Están ordenadas alfabéticamente por autor y a su vez, por título. Algunas contienen breves comentarios que aclaran el título y contenido de la ficha.

La obra posee suplementos sucesivos en los que el investigador podrá encontrar información hemerográfica adicional.

- 20 Shaw, Donald. "Rómulo Gallegos. Suplemento a una bibliografía", *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh, Pennsylvania), N° 75 (1971), pp. 447-457.

Contiene 167 referencias a libros, folletos y artículos de diarios y revistas; excluye tesis de grado y artículos en periódicos "menores". A excepción de un asiento, todas son sobre el autor y su obra; recoge materiales venezolanos y extranjeros. El material está ordenado alfabéticamente, sin clasificación ni índice.

- 21 Subero, Efraín. "Bibliografía", *Doña Bárbara*. Rómulo Gallegos. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977 (380 p.). pp. 377-380. Registra: 'Obras (Primeras ediciones)' de Gallegos y 'Bibliografía selectiva sobre' el autor, integrada por 33 referencias, 7 de ellas de autores extranjeros; todos son libros que cubren el tema de manera general.

- 22 — —. "Bibliografía selectiva", *Cercanía de Rómulo Gallegos. Homenaje en el Cincuentenario de la primera edición*. Caracas: Cuadernos Lagoven, 1979 (81 p.). pp. 79-80.

Es la misma bibliografía que aparece en la edición de *Doña Bárbara* de la Biblioteca Ayacucho. V. N° 21.

- 23 — —. "Bibliografía", *Gallegos. Materiales para el estudio de su vida y de su obra*. Caracas: Ediciones del Congreso de la República, 1980 (4 vols.) vols. 3 y 4.

Es una ampliación de la *Contribución a la bibliografía de Rómulo Gallegos* publicada en 1969, ahora con 3.644 asientos. Conserva la misma clasificación de los materiales y agrega esta vez un índice onomástico que cubre también la cronología incluida en los dos primeros volúmenes. No tiene índice temático. La actualización de la obra llega hasta 1969.

- 24 — —. *Contribución a la bibliografía de Rómulo Gallegos. 1884-1969*. Caracas: Ediciones de la Gobernación del Distrito Federal (Col. Bibliografías, 1), 1969. 405 p.

Abarca 2.045 referencias. La bibliografía directa fue incluida dentro de las siguientes secciones: II Obras Mayores: novela, cuento, ensayo, teatro. III Miscelánea. IV Obra dispersa y V Epistolario. La bibliografía in-

directa, dentro de dos secciones. Referencias bibliográficas (con los datos de ensayos, historias y bibliografías) y VI Biografía y crítica (libros, folletos, capítulos, artículos y referencias sobre el autor y su obra).

La ordenación de los materiales varía, unas veces es cronológica y otras alfabética. Las referencias están numeradas pero no hay un índice temático que facilite el manejo de ese caudal de asientos bibliográficos. Casi todos los materiales son venezolanos y se incluyen abundantes referencias de materiales aparecidos en la prensa nacional. Cubre hasta 1969.

- 25 Villasana, Angel Raúl. /"Rómulo Gallegos"/, *Ensayo de un repertorio bibliográfico venezolano (años 1808-1950)*. Caracas: Banco Central de Venezuela (Col. Cuatricentenario de Caracas), 1970 (6 vols.) v. III pp. 278-284.

85 referencias detalladas, a veces con breves anotaciones sobre las diferentes ediciones, discursos y traducciones de la obra de R. G. Contiene también 18 fichas de libros o folletos sobre el autor; para obtener los datos completos de estos asientos se hace obligatoria la consulta del resto de los volúmenes que integran la obra.

CANAIMA DE ROMULO GALLEGOS: UNA TENTATIVA DE INTERPRETACION

PATRICIA THOMAS

VIGENCIA DE LA OBRA DE ROMULO GALLEGOS:

El valor Polisémico de su Obra.

Entre los años 1924-38, la novela de corriente realista y naturalista alcanzó su apogeo en la literatura latinoamericana. Dentro de esta corriente se pueden distinguir varios "ismos": regionalismo, indigenismo, criollismo y naturalismo urbano; todos ellos concurren a una tendencia común, lo documental o el catálogo de cada país. Una visión misionaria se palpa en esta novela ya que postula una moral y una fe en búsqueda de un propósito cívico, obedeciendo a un afán didáctico. Como bien lo ha señalado Andrés Amorós:

... este tipo de literatura estaba decisivamente determinada por la situación de subdesarrollo de gran parte del continente, y que el

novelista, a la vez o antes que artista, se sentía iluminador de las conciencias, profeta de tiempos nuevos y liberador del atraso¹.

Don Segundo Sombra, *La Vorágine* y *Doña Bárbara* se consideran como obras clásicas y ejemplos magistrales de esta corriente. Por lo general toda la novelística galleguiana ha sido considerada como realista.

Recibidas con entusiasmo por su propia generación, las obras de Gallegos han sido consideradas con menor entusiasmo por las generaciones posteriores, aunque han reconocido la maestría, la autenticidad y el vigor de su talento narrativo.

Cada generación hace su lectura de la literatura del pasado. Nunca hay una sola lectura sino múltiples lecturas, condicionadas cada una por la visión y la experiencia vital del lector individual y de su generación. Cuando las novelas de Gallegos aparecieron lo que causó más entusiasmo en ellas fue su cosmovisión de Venezuela y el planteamiento indirecto de la problemática nacional (indirecto por razones políticas evidentes). El realismo se consolidó en su obra y ésta llegó a ser sinónimo de crítica social y fue considerada como una visión del progreso nacional tan anhelado. Gallegos se convirtió en el símbolo de la honradez cívica, del liberalismo político y de los procedimientos democráticos que la Venezuela de entonces tanto necesitaba.

Desde un punto de vista puramente literario es *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos la más significativa obra de ficción producida al final de la época gomecista. Es el libro en que mejor cabe, hecho símbolo, la tragedia civil que sufría Venezuela².

Con los cambios de la realidad socio-política del país vino la reacción. Las nuevas generaciones vieron a Gallegos como un escritor atado al pasado y consideraron que sus obras tanto por su fondo como por su forma habían perdido toda su vigencia.

El tiempo histórico en que transcurre su novelística... es el que precede a la Edad del Petróleo. Es el de una Venezuela agraria, pecuaria y feudal de haciendas, caudillos y caballos. Muchos aspectos de su obra ya no tienen vigencia en un país transformado en sociedad de consumo³.

1 Andrés Amorós. *Introducción a la Novela Hispanoamericana Actual*. Ediciones Anaya, 1971, p. 27.

2 Mariano Picón Salas. *Trayectoria del Pensamiento Venezolano*. Revista Nacional de Cultura. Nº 1, Nov., 1938, p. 10.

3 Juan Liscano, *Panorama de la Literatura Venezolana Actual*. Washington, D.C.: 1973, p. 48.

Indudablemente la visión que Gallegos tiene de su tierra, su fe positivista en el progreso y su obsesión con el drama de la lucha entre la barbarie y la civilización lo encuadran en su época. A veces también, se podrá decir, como lo dice Liscano, que los recursos estilísticos y de composición de que disponía "eran primarios y continuaban atados al realismo y al naturalismo. Estaban aún en la etapa natural y legendaria"⁴.

Sin embargo, a pesar de los cambios de gusto en cuanto a propósito, forma y fondo, las obras de Gallegos siguen siendo leídas y estudiadas y estimadas como obras maestras de la literatura venezolana y latinoamericana. ¿Cuáles son las cualidades de la obra de Gallegos que, a pesar de toda crítica adversa, la hace atractiva, mantiene la atención e invita al lector contemporáneo tanto venezolano como extranjero?

La respuesta se halla en la naturaleza fundamental de sus obras, en el hecho de que son, como todas las grandes obras de arte, polisémicas, se prestan a múltiples lecturas diferentes.

Sin duda alguna su obra pertenece a la corriente de la novela de la tierra; es la exploración profunda del enfrentamiento del hombre con la naturaleza avasalladora, es la categorización heroica del hombre venezolano, es la elaboración de mitos americanos. Como tal, la obra de Gallegos está y estará siempre vigente. El intuyó los rasgos esenciales del ser venezolano y propuso como solución a los problemas nacionales no solamente cambios externos de orden social y político sino otros de naturaleza mucho más profunda y duradera: el cambio interior, el autoconocimiento, la aceptación de la responsabilidad cívica y moral. Contra una visión negativa ofreció una visión positiva de posible redención.

LA ESCRITURA POETICA Y SIMBOLICA DE VISION ESPIRITUAL TRANSCENDENTE

Para el lector contemporáneo, tanto extranjero como venezolano, la obra de Gallegos es rica en múltiples aspectos. Paradójicamente, este escritor que parece escribir con un acentuado realismo local, nacional y costumbrista es también un escritor muy universal. En su obra unas realidades aparentemente locales se convierten en símbolos universalmente válidos. Se califica a Gallegos como escritor realista pero más allá del realismo descriptivo de su estilo hay en su obra un impresionismo artístico y un simbolismo poético que le confieren una validez universal y perenne. La doble naturaleza de su estilo corresponde a la doble naturaleza de su fondo: la primera, regional, local y costumbrista

4 *Ibid.*

expresada a través del realismo descriptivo y del lenguaje autóctono; la segunda, universal, expresada a través del impresionismo artístico y el simbolismo poético.

Quizás, para el lector contemporáneo, lo que más apasiona en la obra de Gallegos es el aspecto, "donde el realismo queda desbordado por la intuición poética"⁵. En *Canaima* y en algunos de los cuentos es donde mejor se percibe este aspecto de la obra de Gallegos. Marcos Vargas se escapa del realismo, llega a una dimensión donde se asoman las posibilidades inmensas de un renacimiento interior espiritual y de donde podrá surgir el nuevo hombre venezolano. Aquí Gallegos, voluntaria o involuntariamente, ha dejado a un lado el enfoque exageradamente didáctico y moralizador que frecuentemente empaña sus novelas y se ha dejado llevar hacia el misterio de la vida interior del ser, de los conflictos espirituales y la búsqueda ontológica de su protagonista.

El esquema tradicional de la ideología galleguiana, de la oposición entre la barbarie y la civilización, que se ha aplicado a sus novelas, no es convincente para una interpretación de *Canaima*.

Orlando Araujo afirma que:

... la tradicional oposición de ciudad y campo en la cual la ciudad representa la civilización y la cultura y el campo el atraso y la barbarie, o como simple oposición del bien y el mal, no existe de una manera absoluta en las novelas de Gallegos⁶.

Su afirmación es certera en cuanto a *Canaima*. Upata no es la antítesis de la selva sino su antesala, su extensión. Allí impera la barbarie del machismo tanto en su gobierno, los Ardavines, como en su comercio, los Vellorini. Los Ardavines y Cholo Parima son fácilmente identificables como representantes típicos del machismo. Los caucheros obedecen a la tipología del hombre del pueblo.

La barbarie de los Vellorini es menos obvia, más difícil de identificar. Aún así no es menos real. Ejercen una opresión y una explotación sobre los peones que sacrifican sus vidas como carreteros o caucheros selva adentro. Son representantes de una barbarie más sutil, quizás más peligrosa por estar revestida de buenos modales y palabras suaves. Una barbarie importada desde afuera: la barbarie naciente de la explotación comercial.

⁵ *Ibid.*, pp. 47-48.

⁶ Orlando Araujo, *Lenguaje y Creación en la Obra de Rómulo Gallegos*. Caracas: 1962, pp. 30-31.

Marcos Vargas se enfrenta con cada uno de los representantes de la barbarie, con los Ardavines, los caucheros, y los Vellorini. Triunfa tan fácilmente sobre todos ellos que no hay una verdadera tensión dramática en su lucha. Si la verdadera oposición de la novela radica entre el bien y el mal, entre la barbarie y la cultura, el único héroe sería Gabriel Ureña. Pero en verdad Gabriel Ureña es figura de poco relieve. Es Marcos Vargas quien domina la acción y el interés dramático de *Canaima*.

El verdadero conflicto dramático de la novela es el que se libra dentro del mismo Marcos Vargas y en el cual el protagonista se enfrenta a las fuerzas naturales. Así la novela se aparta del tradicional maniqueísmo, de un esquema rígido de oposición entre el bien y el mal y de un determinismo fácil. *Canaima* se convierte en novela de búsqueda, búsqueda a la vez ontológica, en la que el hombre quiere encontrarse a sí mismo, y es también búsqueda de una autenticidad nacional.

El moralismo y la ideología esquemática se transforman en una intención psíquica expresada estéticamente a través de símbolos y lenguaje figurativo. Es en efecto el lenguaje simbólico y poético el que establece las relaciones misteriosas entre "las raíces inaccesibles de la oscura existencia" del ser humano y de la selva, en el que se funde lo humano y lo no-humano en una visión cósmica de la existencia.

Canaima es la expresión de una lucha existencial, de un conflicto nunca resuelto, y es, quizás, reflejo de un conflicto no admitido en Gallegos mismo. De esta lucha no resuelta surge una tensión dramática de donde brota lo más poético y lo más hondo de esta novela.

Varios críticos, entre los cuales se destacan Orlando Araujo y Ulrich Leo, han orientado sus trabajos hacia el análisis y la interpretación del lenguaje en la obra de Gallegos. Aquí, en este breve ensayo no pretendo hacer un análisis completo del lenguaje y estilo de *Canaima*, ya magistralmente logrado por Orlando Araujo⁷, sino intentar un examen de las redes de significación y de los símbolos para, luego, sugerir una posible interpretación de la novela.

Un análisis de las redes de significación en la novela puede arrojar interesantes posibilidades de interpretación. Demuestra, sin lugar a dudas, que aquí no operan simples oposiciones y esquemas rígidos, ni moralismos fáciles, ni ningún didactismo superficial.

En este trabajo no es posible examinar toda la novela en detalle. Por lo tanto se han escogido dos capítulos centrales: "Pórtico" y "Tormenta".

⁷ *Ibid.*

"PORTICO": Poema en Prosa

Introducción a la Temática y al Simbolismo de la Novela.

Desde "Pórtico", poema en prosa, el paisaje se proyecta al primer plano de la novela y se convierte en protagonista. Este capítulo es una evocación, más que una descripción del paisaje de Guayana. A partir de estas primeras páginas se crea una atmósfera poética, indefiniblemente misteriosa que perdura durante la lectura de los capítulos narrativos y permanece como un fondo siempre presente aunque no definido.

En este primer capítulo se presentan indicios de los temas, los elementos principales y los símbolos de la novela. "Pórtico" es a la vez la entrada a Guayana y la entrada al mundo simbólico y poético de *Canaima*.

El primer elemento que introduce "Pórtico" es el paisaje. El paisaje de la selva se presenta bajo un doble aspecto: fascinante y aterrador. Desde las primeras palabras, de connotaciones íntimamente relacionadas, se prepara la lucha posterior del hombre contra las fuerzas de la naturaleza, terrible y devoradora. En "Pórtico" se empieza a tejer toda una red de imágenes acerca de este aspecto de la selva: "turbio amanecer", "bosque antihumano", "silencio maléfico", "verdes abismos".

Pero también "Pórtico" es un paisaje fascinante y enigmático, un paisaje "inquietante" de caños que se extienden como un "espejo alucinante" donde el puesto del sol provee una "mágica decoración" de "celajes de oro y lagos de sangre".

Imbricados en la evocación de este paisaje se encuentran los dos temas fundamentales de la novela: el primero es el tema ideológico de las tierras de promisión que el hombre debe conquistar y civilizar. Aquí el tema es presentado de manera poética y sugestiva. Guayana es "tierra de promisión, tierra nueva", "todavía somnoliente" donde hay "vastos silencios para inmensos rumores de pueblos futuros". El segundo tema, la búsqueda ontológica del hombre, se traduce aquí en la visión de la tierra guayanesa como punto de regreso a los orígenes del venezolano, "Pórtico" presenta a Guayana como "la primera vegetación de la tierra al surgir de los océanos de las aguas totales". Son tierras y aguas "verdes y nuevos y tiernos" donde Marcos Vargas emprenderá su búsqueda adánica, su regreso a uno de los primeros mitos de América como tierra donde el hombre puede emprender de nuevo, desde los orígenes, la aventura humana. Emprende un viaje, un viaje espiritual a la Venezuela más internada, al "mundo místico de dioses y razas desaparecidos que cada venezolano, cada suramericano lleva en el subconsciente ancestral"⁸.

⁸ Mariano Picón Salas. *La Alborada*, 1909.

Los dos temas están entrelazados de manera muy íntima a lo largo de todo el libro, pero desde "Pórtico" se encuentran esbozados poéticamente.

En "Pórtico" aparece otro elemento importante en la novela: el indio. Aquí también se introduce el doble enfoque, el cual se maneja a lo largo de la obra. Primero hay la visión realista que describe a "los guaranaos del bajo Orinoco" como "degenerados descendientes del bravo caribe legendario" quienes buscan comercio y hablan "en jerga de gerundios", "¡Cuñao! Yo dándote moriche canta bonito, tú dándome papelón" (p. 10). Y luego, la otra, la del indio "indómito, celoso de la soledad de sus bajumbales" que lanza "airadas protestas".

Marcos Vargas reconocerá esos dos aspectos del indígena. Abrigará esperanzas de que podría "crear un gran pueblo indio" de esta raza degenerada pero en la cual cree ver restos de la antigua valentía y fortaleza. Pero como siempre en Gallegos, los cambios deseados pertenecen al futuro. Marcos Vargas no logrará redimir a la raza indígena. Su hijo, fruto de la unión con una india, simbolizará la esperanza en el futuro cuando las razas indígenas y europeas estén de verdad fusionadas.

Muchos elementos que aparecen en "Pórtico" se convertirán en símbolos reiterados en el transcurso de la novela. Los más significativos desde el punto de vista interpretativo de la obra son: río, árbol, pájaros.

Canaima ha sido descrita como novela de los árboles. En su tratamiento del árbol se observa claramente el proceso de espiritualización a que Gallegos somete elementos de la naturaleza. El árbol es humanizado a través del lenguaje ya que se habla de él en términos lingüísticamente reservados a los seres humanos. En "Pórtico" los manglares son "ramas adultas" que han "perdido la verde piel niña y no mama del agua sino muerde las savias". Cuando se enumeran los árboles del paisaje, "palmeras, temiches, caratas, moriches", se describe como el viento "les peina la cabellera india". Y "el árbol inmenso" tiene un tronco "velludo de musgo, el tronco vestido de lianas".

Posteriormente en la novela, el árbol se convierte en uno de los ejes significativos de la narración. Asume las características del hombre, tiene miedo como el hombre, cae como un hombre herido y hasta el machete del cauchero castra el árbol pródigo.

Pero no sólo se le atribuyen rasgos humanos al árbol. Es también

el ser humano el que se convierte en árbol, fundiéndose así de manera total en la experiencia vital del reino vegetal. Cuando Marcos Vargas se vuelve árbol, no es que se deshumaniza, más bien se identifica totalmente con la selva, conversa con los árboles, sus amigos, "Aguárdame aquí un momento, que voy a ver qué quieren decirme aquellos amigos que me están haciendo señas para que me les acerque" (p. 218).

La forma en que Gallegos convierte al árbol en ser y al hombre en árbol, más que un recurso tradicional de la novela, es producto de una intuición poética acerca de la verdadera naturaleza y la interdependencia de los diversos elementos de la creación.

Algo del mismo proceso se advierte en el tratamiento poético de los ríos. De nuevo se humaniza a los ríos al describirlos con términos humanos: "el río niño", "el río joven", "el río macho"; "viejo y majestuoso" (p. 10). Hay una total identificación del río y del hombre. Como el hombre, cada río tiene sus características, características que Gallegos describe además en términos de la realidad social imperante:

Término sereno, como el acabar de toda grandeza, ya próximo al mar inevitable, el Orinoco se ensimisma en los anchos remansos de las bolinas del Delta para arreglar sus cuentas confusas, pues junto con las propias, que ya no eran muy limpias, trae revueltas las que le rindieron los ríos que fue encontrando a su paso. Rojas cuentas del Atabapo, como la sangre de los caucheros asesinados en sus riberas; turbias aguas del Caura, como las cuentas de los sarrapieros, a fin de que fuese riqueza de los fuertes el trabajo de los débiles por pobres y desamparados... (p. 12).

De nuevo "Pórtico" introduce uno de los símbolos más reiterados a lo largo de la novela. Cuando Marcos Vargas se da cuenta de que él no podrá hacer renacer un gran pueblo indio, su sentimiento de desesperación y de inutilidad se traduce a través de la imagen del río Ventuari: "Frente a ellos, bajo la noche fosca, el Ventuari arrastraba su inútil caudal, aguas perdidas sobre la vasta tierra inculca.

Un estudio de los símbolos, especialmente los símbolos tomados de elementos naturales, demuestra que Gallegos era un escritor realista de intuiciones poéticas y de revelaciones espirituales acerca de la naturaleza del hombre. Su visión del mundo y del ser americano se expresa a través de la imagen y el símbolo, no como decoraciones pintorescas, sino como decoraciones pintorescas, sino como revelaciones poéticas.

"TORMENTA":

Esbozo de Análisis de las Redes de Significación.

"En "Pórtico" fue claramente perceptible la doble visión de la selva como fuerza de la naturaleza. La selva es a la vez terrible y devoradora; es un "bosque antihumano" donde reina el "silencio maléfico" pero también es fascinante, hechicera y majestuosa. Es lugar misterioso donde la palabra mágica convierte los gusanos en mariposas. Aunque el hombre padece "el mal de la selva" también siente allá la emoción bíblica del hombre frente a las tierras originales; palpa el "primaveral espíritu de la primera mañana del mundo".

Esta visión arquetípica de la selva llega a su apogeo en el capítulo "Tormenta". En esta escena, llena de autenticidad y vigor, Marcos Vargas se enfrenta a la selva y a los elementos naturales para encontrarse a sí mismo.

... Quería encontrar la medida de sí mismo ante la Naturaleza plena, y de cuanto fue cosa aprendida entre los hombres sólo una llevaba consigo: las palabras del conde Giaffaro aconsejándole intimidad hermética y válvula de escape al grito de Canaima. (p. 188).

Aquí, Marcos Vargas, impulsado por su búsqueda adánica de iniciar desde el principio la aventura de la existencia, se vuelve "hombre cósmico, desnudo de historia, reintegrado al paso inicial al borde del abismo creador" (p. 190). No es posible ignorar el significado de esta escena; la búsqueda es adánica porque todas las palabras escogidas por Gallegos la subrayan como tal: "desnudo", "paso inicial", "abismo creador". Cada palabra posee connotaciones referidas al primer hombre de la creación.

Marcos Vargas busca la razón de su existencia, busca entenderse a sí mismo con "optimismo en el corazón generoso" (p. 190) a su grito de interrogación repetido varias veces ¿se es o no se es? el ahora contesta "Aquí va Marcos Vargas", ya se ha encontrado a sí mismo.

"Era el morador señero de un mundo sacudido por las circunstancias del pacto de los abismos creadores y un robusto orgullo de pleno hallazgo propio lo hacía lanzar su voz ingenua el clamor grandioso.

Aquí va Marcos Vargas!

En estas páginas (190-191) una serie de palabras se repite tejiendo una red de significaciones que refuerza esta imagen de Marcos Vargas

erguido entre las fieras de la tormenta, encontrando su dignidad de hombre:

Corazón (3 veces), sereno (3 veces) íntima, intimidación, gozoso, generoso (2 veces) y toda una serie de palabras semánticamente asociadas: optimismo, protector, bondad, ternura.

Esta red semántica se encuentra en oposición a otra:

lívida, rugido, ira, cólera, iniquidad, rabia, rabia, insensata, satánicas (ocurren en las páginas 190-192). Con estas palabras Gallegos expresa la violencia de la tormenta.

La oposición entonces es entre la tormenta y Marcos Vargas, Canaima y el hombre, como lo era en el capítulo "Canaima". En "Tormenta" Marcos Vargas habla a la selva, que es su compañera:

"—Es la tormenta. Viene contra nosotros dos, pero sólo tú la temes". (p. 188).

La "selva tenía miedo", "la fronda angustiada" son imágenes que vuelven con insistencia. Pero la tormenta castiga sólo "al espíritu de la selva perdicionera" y los árboles que caen son los que tienen las raíces podridas. Los grandes árboles señeros, al igual que Marcos Vargas, no ceden ante la tormenta. De hecho en "Tormenta" se opone el hombre-árbol a los elementos destacados. El árbol es una imagen tan central que se convierte en eje simbólico del capítulo. "Un árbol soberbio, robusto, frondoso, erguido, hechura de sol pleno, con ancha y honda tierra en torno para sus raíces" (p. 192). El árbol está humanizado en la escritura siendo atribuidas a él características y sentimientos humanos: "el robusto cuello", el gigante desmelenado" "el temblor de su cólera", "aquella criatura predilecta de la tierra".

Al terminar la recia y larga lucha, ambos, Marcos Vargas y el árbol señero, se encuentran aún "erguidos" aunque "doloridos". Ninguno de los dos ha sido vencido por las fuerzas "satánicas" de la tormenta. Cuando Marcos Vargas sale de la furia de los elementos se ha encontrado a sí mismo, y ha ganado una nueva dimensión como "protector de la bondad sencilla, en la ternura generosa" (p. 192).

Aunque en el capítulo "Canaima" el espíritu maligno de la selva se había apoderado de él, en "Tormenta" se siente "superior a ella, libre ya de su influencia maléfica". Desde este momento es libre para emprender la vida que desea ya que conoce su propia fuerza interior, su medida de hombre. Al regreso a la "civilización" él no intenta comunicar sus experiencias a nadie "lo que Marcos Vargas traía de la selva no era para narrarlo" (p. 201). Además:

... no estaba muy seguro de cuanto allí sucedió. Sabía, solamente, que allí había recibido su vida un impulso que lo desplazaba de su trayectoria. ¿Hacia cuáles otras?... Conservaba la impresión de haberlo sabido en aquel momento; pero ahora le era imposible reproducir aquel estado de intuición profunda y certera. Todo lo más, dábale cuenta de que ahora menos que nunca le servirían las medidas de los demás, ni ya tampoco las antiguas propias... (p. 201).

Esta larga cita demuestra que Marcos Vargas no duda de la validez de su experiencia en la tormenta y sabe que nunca puede regresar a la misma vida de antes. Por eso, después de "Tormenta", él rechaza una a una todas las rutas falsas abiertas ante él.

En "Tormenta" Marcos Vargas ha sido un civilizado que se ha deshecho de su barniz de civilizado al despojarse de sus ropas para enfrentarse desnudo como Adán a la naturaleza terrible. Se encontró a sí mismo en medio de la selva, y de ella, como de una prodigiosa matriz vegetal, nació de nuevo "capaz de entender el lenguaje de la selva". Por lo tanto desprecia las vías tradicionales del triunfo. Rechaza poder, dinero y matrimonio. Su triunfo sobre Ardavin se logra sin tensión dramática porque ya no le concede importancia. Rechaza la oferta de convertirse en socio de Vellorini y tampoco hay tensión dramática en sus declaraciones acerca de Aracelis, "podría ser que a mí no me interesara su hija tanto como usted se imagina" (p. 200). La ternura que le había brotado en la tormenta se agotó junto al lecho de su madre moribunda. Invita a la Bordona a irse con él "como van las mujeres con los hombres que les gustan" (p. 212). La insulta deliberadamente para vengarse del rechazo de su padre.

Maigualida nota en él "una transformación inquietante" y está consciente de "que la miraba brutalmente, con una expresión nunca advertida en él y que no era solamente sensual, sino mezclada de deliberado irrespeto por ella y por Gabriel, de ostensible agresividad" (p. 213). Ureña está consciente de la lucha que se opera en Marcos Vargas, la lucha entre el espíritu del "Hombre Macho" y el Mesías que podría ser. Es el verdadero conflicto dramático que no se resuelve.

Marcos Vargas adentra en la selva, se casa con una india y se convierte en Leyenda. Los caucheros cuentan cómo los gritos de Marcos Vargas, quien corre los raudales durante las noches de luna, suenan como "cosa del otro mundo". Los indios dicen que son los gritos de Canaima. Cuentan sus salidas de macho con su eterno "¡Qué hubo! ¿se es o no se es?" y sus participaciones en las peleas a muerte. Pero también cuentan de Marcos Vargas "el que habla con los palos del monte y lo ha sido él también algunas veces" (p. 218).

Al casarse con la india, trata de regresar a los orígenes del venezolano. Toda la novela ha preparado este regreso con indicios verbales reiterados a lo largo de ella.

Cuando joven había sido llamado "Caribe" por sus amigos. Al momento de conocerlo Ponchopire, todavía niño, le predijo que iría a la selva, "cuando tú yendo allá Ponchopire enseñándote las cosas", "tú yendo, yo mirándote los ojos". Marcos Vargas siempre demuestra tener conciencia de la injusticia que sufre el indígena. En "Tarnagué" durante el baile del ñopo, se identifica con los indios, entiende sus gritos de "¡Tarangué, Tarangué!".

Eran los negros abismos de la infinita tristeza del indio los que ahora se abrían, el fondo atormentado del alma de la raza vencida, despojada y humillada, y un gran dolor rabioso, profundamente suyo, respondía en el corazón de Marcos Vargas a la plañidera invocación de Tarangué. (p. 188).

Grita con los indios "¡Tararana! (La tribu que volverá). ¡Tararana!". Se enoja con la actitud de los otros "rationales" que se ríen de los indios y les dice "Que ya es tiempo de que estos pobres indios se sacudan la opresión de ustedes".

Aunque es consciente de que tal vez los indios ya no son capaces de rebelión no se resigna frente a esto:

¿Sería posible —se preguntaba— sacar algo fuerte de aquellos indios melancólicos? ¿Quedarían rescoldos avivables de la antigua rebeldía rabiosa bajo aquellas cenizas de sumisión fatalista? (...). ¿... no sería él capaz de reunir bajo su mando todas aquellas comunidades dispersas en un vasto territorio y a la cabeza de ellas emprender aquella obra grande que una vez le aconsejara Gabriel Ureña?... (p. 242).

Pero lo único que logra es despertar amor en su mujer india y engendrar en ella un hijo. Para él "el porvenir es sin esperanza": como el Ventuari "arrastraba su inútil caudal. Aguas perdidas sobre la vasta tierra inculta". De nuevo el verdadero mensaje se transmite a través del símbolo del río. "Esto fue" Marcos Vargas. Las esperanzas quedan en su hijo mestizo, "bien templado el rasgo indio", Gabriel Ureña "lo lleva a dejarlo en un colegio de la capital. . . y es el Orinoco quien lo va sacando hacia el porvenir. . ." 244.

Su hijo simboliza la fusión real de las razas indígenas y europeas que podrá producir el verdadero hombre criollo. Es la reafirmación del ser autóctono y el rechazo tanto a los valores foráneos como al machismo.

Gallegos descubre las debilidades del venezolano, el machismo, la corrupción, la injusticia, pero demuestra también las grandes virtudes naturales del venezolano. Marcos Vargas sigue siendo epítome del macho pero es hombre generoso, capaz de gran ternura y con profundo sentido de justicia y honradez. El mismo no se puede sobreponer a la barbarie del machismo, pero en su ser profundo ha reconocido que hay algo más válido y perdurable. Algo que tal vez su hijo alcanzará.

Los conflictos de Marcos Vargas no se resuelven en la novela. Sin embargo, la novela parece demostrar que quizás reflejan los conflictos en el pensamiento de Gallegos, que sólo al buscar las raíces del ser nacional en la naturaleza, sólo al reconocer la herencia y la presencia del elemento indígena, podría el venezolano comprender su verdadera alma. La naturaleza y el indígena son dos partes de una realidad vasta y presente que no han sido valorizadas adecuadamente. La esperanza futura de una mejor comprensión del ser racional reside en una toma de conciencia y una aceptación plena de estos elementos.

BIBLIOGRAFIA

- Amorós, Andrés. *Introducción a la Novela Hispanoamericana*. Ediciones Anaya, 1971.
- Araujo, Orlando. *Lenguaje y Creación en la Obra de Rómulo Gallegos*. Ediciones del Ministerio de Educación, Dirección de Cultura y Bellas Artes. Caracas, 1962.
- Liscano, Juan. *Panorama de la Literatura Venezolana Actual*. Secretaría General, Organización de los Estados Americanos. Washington, D.C. Publicaciones Españolas, 1973.
- . *Rómulo Gallegos, Vida y Obra*. Organización Editorial Novara, S.A. 1968.
- Usular Pietri, Arturo. *Breve Historia de la Novela Hispanoamericana*. Editorial Mediterráneo. Madrid, 1974.
- Americana Latina en su Literatura. Coordinación e introducción de César Fernández Moreno. Siglo XX Editores, S.A. Gabriel Mancera 65 y UNESCO. París, 1972.
- Gallegos, Rómulo. *Canaima*. Colección Austral. Espasa-Calpe Argentina, S.A. Buenos Aires. 1ª ed., 1970.

HACIA UNA NUEVA LECTURA DE DOÑA BARBARA, DE ROMULO GALLEGOS: LA NOVELA AMOROSA

VICTOR ANTONIO BRAVO

I. *Civilización y Barbarie.*

Un hombre llamado Santos Luzardo se enfrenta a una mujer llamada Doña Bárbara y su conflicto simbolizado en sus nombres, es el de los primeros cien años de la novela y de la sociedad latinoamericanas.

Carlos Fuentes.

Puerta inicial de entrada para la comprensión de su propuesta estética, las nociones de Civilización y Barbarie parecen convertirse después de una lectura de más de cincuenta años, en el obstáculo o en el extravío de una valoración distinta o más enriquecedora de *Doña Bárbara*, de Rómulo Gallegos.

Esta lectura evidencia ya su agotamiento: después de ver en Santos Luzardo al Civilizador portador del Bien que se enfrenta, vence y trans-

HACIA UNA NUEVA LECTURA DE DOÑA BÁRBARA, DE ROMULO GALLEGOS: LA NOVELA ROSA

VICTOR ANTONIO RAVO

I. *Civilización y Barbarie.*

Un hombre llamado Santos Luzardo se enfrenta a una mujer llamada Doña Bárbara y su conflicto polarizado en sus nombres, es el de los primeros cien años de la novela y de la sociedad latinoamericanas.

Carlos Mesa.

Puerta inicial de entrada para la comprensión de su propia estética, las nociones de Civilización y Barbarie parecen convertirse después de una lectura de más de cincuenta años, en el obstáculo o en extravío de una valoración distinta o más enriquecedora de *Doña Bárbara*, de Rómulo Gallegos.

Esta lectura evidencia ya su agotamiento: después de ver Santos Luzardo al Civilizador portador del Bien que se enfrenta, viene trans-

forma a la Barbarie portadora del Mal, la crítica ha intentado ver, primero, en una profundización de su lectura, una organización distinta de la dicotomía en *Cantaclaro* (1934), *Canaima* (1935) y *Sobre la misma tierra* (1943), por ejemplo; y, segundo, la riqueza y complejidad de los personajes “secundarios” frente al estatismo simbólico-alegórico de los personajes que encarnan la pesada dicotomía.

El enfrentamiento “Civilización/Barbarie” tiene un origen ilustre: lo encontramos en *La tempestad* (1612) de William Shakespeare, representados en Próspero y Calibán; y, por la forma de Poder que pone en escena (el poder civilizador, detentando el expediente del Bien, delimitando y apropiándose de lo bestial, de lo bárbaro, de lo ajeno) ha tenido una incesante reactualización en Europa, y desde 1845, con *Facundo*, de Faustino Sarmiento, en Latinoamérica.

La dicotomía en Sarmiento va a estar concebida en función del “límite” (el “poblar”) y la extensión (la inmensidad deshabitada):

El mal que aqueja a la República Argentina es la extensión: el desierto la rodea por todas partes, y se le insinúa en las entrañas; allí la inmensidad por todas partes: inmensa la llanura, inmensos los bosques, inmensos los ríos, el horizonte siempre incierto, siempre confundiendo con la tierra entre celajes y vapores tenues, que no dejan, en la lejana perspectiva, señalar el punto en que el mundo acaba y principia el cielo¹.

La extensión y el límite como formas de manifestación y de reducción, respectivamente, de lo otro, de la alteridad, van a estar presentes en Gallegos y determinarán, en *Doña Bárbara*, a nuestro parecer, la superación de la dureza que supone, en principio, la dicotomía “Civiliza-

1 Domingo F. Sarmiento, *Facundo*. Caracas. Biblioteca Ayacucho, 1977, p. 23. Y más adelante: “Así es, como en la vida argentina empieza a establecerse por estas peculiaridades el predominio de la fuerza brutal, la preponderancia del más fuerte, la autoridad sin límites y sin responsabilidad de los que mandan, la justicia administrada sin formas ni debates” (*Ibid.*, p. 27). En 1884 José Martí ya denunciaba las implicaciones que esta dicotomía entrañaba: “...El pretexto de que la civilización que es el nombre vulgar con que corre el estado actual del hombre europeo, tiene derecho natural de apoderarse de la tierra ajena perteniente a la barbarie, que es el nombre que los que desean la tierra ajena dan al estado actual de todo hombre que no es de Europa o de América europea”, José Martí, *Obras completas*, tomo 8. La Habana. Editorial Nacional de Cuba, 1963, p. 442.

ción/Barbarie”, y plantearse como “otra” novela que puede generar lecturas quizás aún no intentadas²

Sin duda que la noción del límite está presente en *Doña Bárbara* de manera evidente en la construcción de la cerca: la inmensidad, como bien lo dijera Sarmiento, es el peligro, lo indomable, la barbarie, el lugar del Mal (en el mismo sentido en que, *mutatis mutandis*, la inmensidad del mar es el lugar del mal para escritores como Hope Hogson o Conrad) y la cerca introduce una alteridad espacial (el espacio domado, “transformado”, al servicio del Bien, frente al espacio salvaje, bárbaro, devorador, engendrador del mal) que, en Gallegos, es también una alteridad ética: la Ley frente al atropello, los principios frente al crimen:

“...Luzardo se quedó pensando en la necesidad de implantar la costumbre de la cerca. Por ella empezaría la civilización de la llanura; la cerca sería el derecho contra la acción todopoderosa de la fuerza, la necesaria limitación del hombre ante los principios³.

En *Cantaclaro* esta correspondencia entre delimitación espacial y ética se hace aún más explícita:

Pues bien, así como mi finca está cerrada y por sus justos límites, del mismo modo toda mi vida ha estado siempre contenida dentro de los del respeto propio y ajeno, de manera tal que aún nadie puede decir que Juan Crisóstomo Payara atropelló un derecho, ni mancilló una honra, ni faltó a una consideración moral o amistosa, por muy mal defendidos que estuviesen⁴.

La cerca es también la contención de esa extensión del Mal que lle-

- 2 La crítica ha observado ya el intento de Gallegos de hacer compleja la sintaxis ‘Civilización/Barbarie’: cómo en *Doña Bárbara* Santos, en un momento límite de la novela, se siente penetrado por el vértigo de la barbarie; cómo Juan Crisóstomo Payara, en *Cantaclaro*, reúne en un momento los extremos de la dicotomía; o cómo Marcos Vargas es un personaje síntesis en estos dos sentidos. Cf. Juan Liscano, *Rómulo Gallegos y su tiempo*. Caracas. Monte Avila. 1969, p. 136 yss.; Mayo Scharer Nussberger, *Rómulo Gallegos: el mundo inconcluso*. Caracas. Monte Avila. 1979, p. 118, y Harrison Sabin Howard, *Rómulo Gallegos y la revolución burguesa en Venezuela*. Caracas. Monte Avila. 1976, p. 117; Remota Montiel (*Sobre la misma tierra*), como trataremos de ver, es una expresión compleja de ciertos rasgos caracterizadores de Doña Bárbara.
- 3 Rómulo Gallegos, *Doña Bárbara*. Caracas. Biblioteca Ayacucho. 1977, p. 82 (todas las citas corresponden a esta edición).
- 4 Rómulo Gallegos, *Cantaclaro*. Buenos Aires. Espasa Calpe, 1969, p. 51 (todas las citas corresponden a esta edición).

vamos dentro: "Sólo que en Juan Crisóstomo Payara este hombre fiero estaba contenido y reprimido por una alta idea de justicia"⁵.

Cerca y Ley. La extensión y la pasión reprimidas, contenidas, transformadas en otra cosa del ser que originalmente las contenía. Frente a la extensión y la pasión que devoran, la racionalidad, la ley, que distribuyen, parten y comparten: transforman, según criterios irreprochables: los irreprochables criterios del Bien.

Sin embargo, otros sentidos parecen desprenderse de *Doña Bárbara*. Subrayemos un hecho: el límite espacial se corresponde en Gallegos al límite ético. Si leemos con atención la novela, por encima del muro de lectura en función de los valores de Civilización y Barbarie, podríamos quizás observar que su producción (personajes y acciones, puesta en escena del poder o de la desposesión, etc) está movida por la pasión, o, más exactamente, para usar la frase de Stendhal, por el amor pasión; y por el límite que —como la cerca al espacio desbordado o los principios a la actitud ética— intenta controlarlo, reprimirlo o, en la forma exacta de la novela: Transformarlo. *Doña Bárbara* es, a nuestro parecer, y más allá de su sentido dicotómico ya estudiado por la crítica, una novela amorosa donde extensión y límite se llenan de nuevos sentidos y nuevas correspondencias y donde las nociones de Bien y Mal muestran su rostro de Jano.

II. El "Poder Utilitario" y la imposibilidad del amor.

Tú también eres una mentira que se desvanecerá pronto.

(L. Barquero a S. Luzardo)

Santos Luzardo, sustentador de ese poder de exclusiones y ratificaciones que es el límite (la Cerca y la Ley) no será capáz sino de sentir, expresar y enseñar los sentimientos donde ese poder cristaliza: la *repulsión* (como forma de exclusión, de expulsión de lo otro manchado: de límite), y la *compasión* (como sanción y aceptación de lo otro ya domado, transformado, desmanchado)⁶.

⁵ *Ibid*, p. 63.

⁶ La repulsión y la compasión reproducirán así, en lo subjetivo, lo que la visión Luzardiana distribuya objetivamente en el llano: el espacio abierto, bárbaro y el espacio cercado, domesticado ("Civilizado"). Por otro lado, la "cerca" y el "derecho" de repudiar o compadecer son, sin duda, manifestaciones del Poder utilitario, del Poder que, según Foucault, se manifiesta a través de aceptaciones y exclusiones (Cf. Michel Foucault, *Microfísica del Poder*, Madrid. La piqueta, 1979, pp. 168-9 y *Vigilar y Castigar*. México. Siglo XXI, pp. 77 y ss. y 139 y ss.)

De allí que la dicotomía Civilización/Barbarie no sólo articula la relación entre el Bien y el Mal sino también entre la Pureza y la Mancha.

En su primer encuentro con Lorenzo Barquero y Marisela, los sentimientos de Santos parecen corresponderse con la descripción del paisaje: "En torno a la charca mortífera, la tierra estaba revestida de hierba tierna" (p. 66). La "charca mortífera" y la "hierba tierna", como expresiones de un mismo espacio, especializan los únicos sentimientos posibles en el héroe: La repulsión (charca mortífera) y la compasión (hierba tierna). Realmente la repulsión es el verdadero sentimiento luzardeano (en tanto ser "superior" y puro) y la compasión es un acto más de superioridad: es la derivación hacia una forma de aceptación que la tolerancia (o el "Bien") permite.

Frente a Mister Danger, Luzardo no puede sentir sino una "profunda animadversión" (p. 92); frente a Mujiquita, la repulsión manifestada a través de la ira es trocada en compasión (p. 191): frente a Lorenzo Barquero siente "un comienzo de compasión verdadera" (p. 67), unida a la repulsión ("... y ya no era posible, tampoco, soportar más el tipo de alcohol digerido que le echaba encima", p. 67). Esta simultaneidad de sentimientos permite la aceptación de Barquero en Altamira, pero luego el único sentimiento auténtico de Santos irrumpirá totalmente y, una vez más, Barquero será excluido, lanzado al espacio del Mal y de la "charca mortífera": "Solos en la mesa. Ciertamente que era más grata, así, sin la repugnante presencia de Lorenzo Barquero" (p. 159). Mujiquita y Barquero serán víctimas de los dos sentimientos de Luzardo, de manera simultánea. Frente a Doña Bárbara y Marisela esos dos sentimientos se dividirán en forma absoluta: frente a la "Devoradora de hombres" sólo sentirá una "curiosidad meramente intelectual" (p. 120) que luego se transformará en repulsión (p. 197); frente a Marisela la compasión se manifestará y atará todos los lazos, y, al profundizarse, se transformará en simpatía (p. 75). En este contexto —y al igual que todos los actos de Luzardo desde su llegada a Altamira— la manifestación del amor lo será sólo en términos de utilidad:

—Que Marisela se ha enamorado de mí, es evidente, y perdónese la vanidad. Era lógico que así sucediera: "los años, la ocasión...". Es bonita, un verdadero tipo de belleza criolla, simpática, interesante como alma, compañera risueña y *sin duda útil para un hombre que haya de llevar indefinidamente esta vida de soledad y asperezas entre peones y ganados*. (p. 156. Los subrayados son nuestros).

El sentimiento compasivo de Santos hacia Marisela tiene dos fillos: la necesidad de protegerla ("Aquí no hay nada más sino una simpatía muy natural, y el deseo, desinteresado, de salvar a una muchacha con-

denada a una triste suerte", (p. 156) y el sentido de *utilidad* que a ratos se hace consciente en Santos, que se ajusta a su intención permanente de deslindar propiedades, establecer poderes y excluir lo ingobernable, y que, por último, se concreta en la novela como el gran logro utilitario: La apropiación de El Miedo no a través de las formas violentas de su antigua dueña sino a través de la protectora ley y el matrimonio: "...y desaparece del Arauca el nombre de El Miedo y todo vuelve a ser Altamira" (p. 243). Sencillamente, frente al Poder ciego y violento de Doña Bárbara, Luzardo enfrentará, vencedor, otro Poder justificado legalmente por la ley y éticamente por el "Bien". Poder quizás más terrible pues no va a estar sostenido, como el de Doña Bárbara, por los pies de barro de la pasión, sino por los soportes racionales de la intención utilitaria.

Repulsión y compasión regirán las acciones de Santos, sin progresión hacia otras formas del espectro pasional. Podría pensarse que Marisela pueda transformar a ese ser de lo alto que sólo repudia y compadece; pero no: la llegada de Santos al llano crea una escala de seres superiores e inferiores donde unos son excluidos y otros aceptados⁷ y en cuyo vértice se encuentra Santos, detentando el Bien, la Ley y la Pureza.

En esta escala todos los personajes por debajo de Santos son seres manchados. La Mancha, sufrida por los personajes, y la Pureza, mantenida o violada en el Héroe, se reiteran en la novelística de Gallegos. En *Doña Bárbara*, los personajes (excepción hecha de Santos, portador de la Pureza) están manchados, y por ello son objeto de repulsión o de compasión; así Lorenzo Barquero estará manchado por su degradación hasta lo abyecto; así *Doña Bárbara* lo estará por "tener historia" (p. 236) así Mujiquita por servil, etc. Personajes todos excluidos por Santos; Marisela por el contrario personaje manchado, —hija de la "dañera"— será "lavada" para ser aceptada por la puerta estrecha de la compasión. Lavado, desde el primer momento, del lenguaje y del rostro:

⁷ Se crea así un sistema de exclusiones y aceptaciones que a veces se confunde con el reclamo sin más (el brujeador será por tanto "un tipo de razas inferiores, crueles y sombrías, completamente diferente del de los pobladores de la llanura", p. 88) y que crea la conciencia en los personajes de su inferioridad o superioridad respecto a otros; así el amor "inferior" de Juan Primitivo hacia a Marisela; así el amor de Genoveva, y el de la propia Marisela hacia Santos, pues, como ellas lo admiten, "no se ha hecho la miel para el burro" (Cf. pp. 132).

Santos Luzardo ... siguió contemplando compasivamente aquella masa de greñas y harapos ... —¡Qué maneras tan bruscas, muchacha! ¿Es que ni siquiera te han enseñado a hablar con la gente?

—¿Por qué no me enseña usted pues?...

—Sí, te enseñaré —díjole Santos, cuya compasión empezaba a transformarse en simpatía...

Llegados juntos a la charca, Santos la hizo inclinarse y tomando el agua en el hueco de sus manos, comenzó a lavarle los brazos y luego la cara, como hay que hacer con los niños. (pp. 75 y 76).

Santos transformará a Marisela, le "lavará" el lenguaje y el rostro, y le enseñará aquello de lo que es capaz: a repudiar y a compadecer. "Transformada", Marisela podrá ya tener "sentimientos filiales", pero esos sentimientos sólo se expresarán a través de la repugnancia ("Llegado que hubo al rancho, cuyo sórdido aspecto ahora repugnaba con los delicados gestos y costumbres adquiridos en la casa de Luzardo", p. 184) y compasión por la degeneración del padre. Así, sentirá repugnancia por Mr. Danger y "asco" y "grima" por las monedas enviadas por *Doña Bárbara*. En este contexto toma su perfil el posible "amor" entre Santos y Marisela: el amor protector, el amor centralizador de bienes y utilidades.

Santos, portador de la Pureza, ser superior, no será alcanzado por la Mancha. El crimen, como acto de la mancha (elemento constante en Gallegos) es cometido en su nombre, pero por un ser "Inferior", Pajarote, quien hará el trabajo sucio: matará el "espanto del Bramador" y al Brujeador (el "otro" caimán, acto que alegoriza la destrucción de Doña Bárbara). Santos cree haber incurrido en la mancha del crimen: "Había dado muerte a un hombre ... de pertenecer ya, para toda la vida, al trágico número de los hombres manchados ... el ingreso en la fatídica cifra de los hombres que han tenido que hacerse justicia a mano armada, eso ya no podía tener remedio ni atenuaciones" (pp. 214-5). Pajarote —como lo hemos indicado— al atribuirse el crimen, limpia a Santos de la mancha, lo regresa a su estado de Pureza. El crimen así, como acto fatal de la mancha, es desplazado en esta novela hacia los personajes inferiores en la escala.

Otra cosa sucede en posteriores novelas de Gallegos donde la dicotomía Civilización/Barbarie pierde su dureza y se vuelve más compleja. Así, en *Cantaclaro*, Juan Crisóstomo Payara no escapa a la mancha fatal del crimen: "—sepa usted que Juan Crisóstomo Payara hubiera querido morir sin mancha de homicidio—" (pp. 61 y 152); y el mis-

mo Florentino Coronado se perderá para siempre, con el peso de la mancha:

Lo persiguieron. Le hicieron varios disparos, él respondió con otros de su revólver y al tercero oyó el gemido mortal del que había alcanzado su bala.

¡Su primera víctima! Ya había sangre en su rastro. Ya estaba en plena aventura sangrienta, cambiando el menudo por la morocota. (p. 216).

Así en *Canaima*, Marcos Vargas no escapa a la fatalidad de la Mancha: "Marcos Vargas, siempre éste era ya un hombre que tenía una mancha de homicidio y el (Francisco) deseaba para Aracelis un marido de historia limpia" (*Canaima*, p. 274). El crimen es en Gallegos, la mancha fatal, que no podrá lavarse (como lavara Santos el rostro de Marisela). Por ello Payara, Coronado y Vargas renunciarán al amor, se disolverán en la barbarie y no tendrán redención posible; por ello Doña Bárbara no logrará regresar a la pureza anhelada y su única redención —que no será tal sino una desposesión— se logrará, como en el caso de Marcos Vargas, a través de un otro: un hijo.

Santos Luzardo llega al llano a imponer una forma de Poder. Poder terrible pues hunde sus raíces en coartada del Bien y de la Pureza; poder vencedor pues se enfrentará a otro sustentado en los pies de barro de la Pasión, o, más exactamente, del Amor Pasión.

III. *El amor como desposesión.*

...el hombre de la pasión busca ser poseído, desposeído, lanzado fuera de sí al éxtasis.

Denis de Rougemont

El amor y Occidente

¿Acaso el enamorado no conoce ninguna excitación de poder? ... sometido, queriendo someter, experimento, a mi manera la ambición de Poder, la libido dominandi.

Roland Barthes

Fragmentos de un discurso amoroso

Doña Bárbara, como Ana Karenina, es un personaje de la desposesión; un personaje que sustenta lo que Stendhal ha llamado el "amor pasión": el deseo de poseer al otro en el acto mismo de desposeerse.

Si el Amor Pasión es un poder, lo es a condición de negarse en el

acto mismo de instituirse. Su camino para poseer es el desposeerse. De allí su lejanía del Poder utilitario, productor y acumulador de bienes.

Si toda la novela avanza hacia el afianzamiento de la posesión utilitaria en Santos Luzardo (produciendo el "amor feliz" con Marisela), avanza igualmente hacia la progresiva y trágica desposesión en Doña Bárbara. El amor pasión y el poder utilitario se enfrentan así como dos polos contrarios y excluyentes⁸.

"El festín de la doncellez" mutila en Barbarita la plenitud del amor pasión (someterse en el acto de someter; abismarse en el acto de abismar) y la coloca en una situación de espera. Como en todo acto de violación, Barbarita es inmolada, desposeída y, para decirlo con palabras de Bataille, lanzada al rostro terrible de la violencia:

El amante —dice Bataille— desarregla a la mujer amada tal como lo hace el sacrificador sanguinario con el hombre o el animal inmo-

8 El amor pasión se encuentra en el otro polo del Poder: quien es víctima de él está cautivo por una fuerza superior que lo desposee, primero, de su voluntad (el "filtro de amor" es una de las concreciones de esta desposesión) y, después de todo lo demás: desposesión de riquezas y hasta de la misma vida. De allí que el amor pasión tienda siempre a la aniquilación y a la muerte y no a la vida. El amor erótico platónico, *mutatis mutandis*, atendía ya a esa noción de la desposesión señalada por el amor pasión Stendhaleano. Se nota de inmediato, no obstante, una diferencia básica: en *El Banquete* y *El Fedro* (como nos parece ver en toda la filosofía platónica) el dictamen de una voluntad superior tiende no al desgarramiento trágico sino a un reencuentro de la plenitud. (De donde la vitalidad de la Utopía platónica de la República). El amor pasión por el contrario, será siempre trágico: Tristán e Isolda; Romeo y Julieta, parecen así haberlo labrado. En un reciente y denso ensayo (*Tratado de la Pasión*, Madrid, Taurus, 1979) Eugenio Trías intenta tipificar el amor pasión en función de ocho características (Cf. pp. 22-27). Una lectura atenta del *Tratado* de Trías, sin embargo, pone de manifiesto la noción Stendhaleana de la desposesión como característica fundamental del amor pasión. La "Problemática de la pasión" pone en escena una "problemática del poder" a través de una dialéctica que parece manifestarse sólo con intermitencias "realizando así, por instantes, el punto de plenitud del amor pasión": éste quiere dominar en el acto mismo —contradictorio, o, como diría Trías, dialéctico— de desposeerse. "La esencia del sujeto pasional —dice Trías— se desdobra en una parte de sí, que aparece objetivada en forma de objeto de la pasión, bajo el carácter de dominador, y otra parte de sí, que es reconocida como subjetividad *strictu sensu*, bajo el carácter de víctima sacrificial" (*Tratado*, pp. 40). Este Amor Pasión y este Poder, asocial, insostenible, improductivo, se opone al poder "utilitario" sostenido en la ley y en la razón productiva social, amante de la vida pragmática y de lo previsible. Doña Bárbara frente a Santos Luzardo.

lado. La mujer es desposeída de su ser en manos del que la asedia. Junto con su pudor, pierde esa firme barrera que al separarla de los otros la hacía impenetrable: se abre bruscamente a la violencia del juego sexual desencadenado en los órganos de la reproducción, se abre a la violencia impersonal que la desborda desde afuera⁹.

Siguiendo a Bataille, Octavio Paz ha afirmado que todo primer acto sexual es una violación. Esa violación, cuando no es producida por el amante que se desea poseer y ante el cual es necesario desposeerse, sino por la violencia de los violadores extraños, de los "hombres cazadores de placer" (p. 24) empuja bruscamente a la violencia signada por el crimen. Este es el primer momento de la "historia" del amor pasión en Doña Bárbara; inmolación de su capacidad de desposeerse (y, como la ilusoria espera del crecimiento del órgano inmolado, la espera del regreso de Asdrubal que le haga recuperar esa capacidad) y lanzamiento a la violencia criminal del puro poseer apasionado (distinto sin duda del poseer utilitario de Santos). El amor pasión y el crimen están cerca. El amor pasión se transforma en acción criminal cuando ha sido inmolado. La reseña diaria de los crímenes pasionales es una prueba cotidiana de ello: "Si el amante no puede poseer al ser amado —señala Bataille— a veces piensa en matarlo"¹⁰. Doña Bárbara es el ser de la mancha, pues ha sido despojada, inmolada de la capacidad del amor pasión.

De la fuente misma del amor pasión —como si floreciera de la herida misma de la inmolación— nace el Poder de Doña Bárbara: Poder desnudo, atroz, carente de "Justificación" para lo que parece ser el alimento, abierto o velado, de todo Poder: el atropello. Poder apasionado, a-social, que no desea ser lo que es sino lo que era en su origen: la desposesión y la entrega.

Este momento de la mancha y la inmolación es desarrollado por Gallegos, en otras de sus novelas, desarrollando otras opciones.

En *Cantaclaro* (1934), la complejidad de las dos opciones es puesta de manifiesto, primero, en Juan Crisóstomo Payara, y, segundo, en el propio *Cantaclaro*, respecto a Rosángela; y, de nuevo, a través del signo de la violación.

Juan Crisóstomo Payara se moverá siempre en el filo de las dos opciones ("...este hombre fiero estaba contenido y reprimido por una alta idea de justicia" p. 63), esbozando una posible síntesis de los extremos ("Soy un bárbaro, porque en eso me ha convertido la sabana,

pero de la barbarie franca, no de ésta, mal embadurnada de civilización", p. 85) y realizando una u otra en diversos planos: matará, lo que lo convertirá en un ser manchado, trágico; y —apesar de su deseo— evitará violar a Rosángela, acto que de alguna manera lo redime.

En *Cantaclaro* la doble opción es marcada por dos nombres: Florentino y *Cantaclaro*. Como Florentino, enamorado de Rosángela, renuncia a esa posibilidad; como *Cantaclaro*, clausura la posibilidad de poseer a Rosángela a través de la violación para asumir el destino del mito del verso en la sabana y del contrapunteo con el diablo.

Por último, Rosángela reproduce de manera "positiva" la doble opción que tenía ante sí Barbarita: ser violada (por Juan Crisóstomo o *Cantaclaro*. Opción clausurada) o no serlo. *Cantaclaro*, a diferencia de *Doña Bárbara*, no es una novela sostenida por la pasión amorosa. El amor incestuoso entre Rosángela y Juan Crisóstomo es un sentimiento apenas enunciado ("si no fueras mi padre —dice repetidamente Rosángela— me enamoraría de tí"); el amor de *Cantaclaro* concluye en la renuncia que deja como abierto a otros derroteros narrativos de la novela: la vida del llanero, el imaginario de la copla y de la superstición, la guerra y la injusticia social, etc. El destino final de Rosángela no se resuelve así, como podría suponerse inicialmente, en una "mutilación" o "plenitud" amorosa. Simplemente no se resuelve. El amor-pasión, motor de Doña Bárbara, apenas si roza estos personajes y este espesor novelístico. No es el centro de la corriente narrativa. Si en *Doña Bárbara* el contexto social, histórico y político (el latifundio y la ley amañada, el atropello y el crimen...) está subordinado textualmente hablando— a la razón amorosa del personaje (todo depende, en la novela, de la pasión devoradora de Doña Bárbara) a partir de *Cantaclaro* se invierten los términos: el amor estará siempre subordinado a una intencionalidad narrativa situada más allá de él; intencionalidad que en *Cantaclaro*, y *Canaima* apunta a la vez a varias direcciones y que en *Sobre la misma tierra* alcanza, una vez más, una focalización: se hace decididamente social. Por ello, a partir de *Cantaclaro*, el amor impetuoso, el amor pasión que determinaba las acciones en *Doña Bárbara*, es reprimido en busca de una razón narrativa que está más allá. Florentino, con su fama de "tenorio errante", renuncia al amor impetuoso por Rosángela para que ella asuma el destino de amor "utilitario" de Luis (suerte de Santos Luzardo oscuro y sin pretensiones heroicas); clausurada la opción del amor pasión, Rosángela (como Marisela) no será un sujeto de la pasión sino un objeto de utilidad: "...pero José Luis necesita de ella para que alegre su vida y le adorne su casa..." (p. 206). Frente a dos opciones amorosas, la pasión o la

⁹ George Bataille, *El erotismo*. Buenos Aires. Sur. 1960, p. 90.

¹⁰ *Ibid.*, p. 20.

conveniencia, el despilfarro o el ahorro y la posesión tesonera, Rosángela, como Marisela, encarnará la segunda posibilidad.

En *Canaima* (1935), Marcos Vargas asumirá, primero, esa posibilidad de represión del amor impetuoso frente a Aracelis sólo para encarnar, en un plano distinto, la posibilidad jánica recurrente en esta novelística: la presencia de Marcos Vargas hijo, al final de la novela, haciendo posible un destino "civilizado" frente al destino de la "barbarie" asumido por el padre, pone una vez más de manifiesto ese conflicto generador del relato en Gallegos; ante la presencia impetuosa de lo otro (el amor pasión o la barbarie sin más) intentar excluirlo, mutilarlo y, a ratos, buscar el punto de coincidencia: Doña Bárbara y Marisela; Cantaclaro y Florentino; Marcos Vargas y Marcos Vargas hijo, dibujan el rostro de Jano de la indagatoria novelística de Gallegos.

Esta indagatoria, que tuvo su primera gran realización en *Doña Bárbara*, alcanzará su segundo gran momento en *Sobre la misma tierra* (1943): Remota Montiel y Ludmila Weismar son dos nombres y dos destinos posibles en un mismo personaje planteados ya no en el plano individual del amor pasión sino en el social de la redención de un pueblo. Si *Doña Bárbara* es una novela amorosa, *Sobre la misma tierra* es una novela social: la tragedia o la redención como las opciones posibles y recurrentes en Gallegos, se presentan en aquella novela en un plano individual y en ésta en un plano colectivo.

Como Doña Bárbara, Remota se enfrenta a la posibilidad trágica de la violación, pero no caerá víctima de esta violencia. Al igual que Barbarita, Remota está a punto de ser vendida pero, a pesar del peso de la tradición de su raza, en Remota —como en los acontecimientos que se desarrollarán—, no se admite esta posibilidad: "...no podía admitir que las tías se le entregaran a aquel hombre rudo, que, además, le triplicaba en edad..." (p. 38). Frente al deseo incestuoso del padre, Remota, una vez más, se salvará del destino trágico y, cuando ya pueda asumir su destino conscientemente, interrogará con repudio esa posibilidad de ser "tenida" por alguien. Si en los dos momentos iniciales (la venta pautada por las tías; el deseo incestuoso del padre) Remota es salvada por la intervención de otro (del padre, de Venancio); en un tercer momento —cuando se "vende" a Adrián Gadea, pp. 192 y ss.— será ella, absolutamente sola, quien logre salvarse del trágico destino y de ser redentora de su pueblo. Remota, así, logrará alcanzar y realizar "el ansia de bien" que vivía en *Doña Barbara* como la herida persistente de un destino mutilado.

El doble nombre 'Remota Montiel-Ludmila Weismar' va a reprodu-

cir un doble destino: la decisión en el personaje por su nombre auténtico clausura la posibilidad de "darse" como individualidad (para el amor, para el disfrute de un status social) y abre la posibilidad de "darse" socialmente para la liberación de su raza oprimida). De esta manera la vía desarrollada por el padre, Demetrio Montiel (traficante, taimado, contrabandista...) se cierra y se anula en la hija que libera esclavos y se desprende de la riqueza.

El juego de las opciones que Gallegos desarrolla desde *Doña Bárbara* hasta *Sobre la misma tierra* evidencia la indagatoria de una novelística que se interroga en forma cada vez más exigente respecto a sus referentes: la oposición entre Civilización y Barbarie que a través de los años la crítica repetidamente ha querido ver como la razón última y simple de la novelística galleguiana se convierte así en una sintaxis compleja de oposiciones, exclusiones, síntesis o re-visiones.

Inmolada, a la espera de su restitución, "esfinge de la sabana" que espera le sea descifrado su enigma, amor-pasión cifrado en una acción de Poder, Doña Bárbara desarrollará, así, su capacidad de posesión apasionada: devorará implacablemente a Lorenzo Barquero, Apolinar, Balbino Paiba... Así, no podrá devorar a Mister Danger ("el único que podía jactarse de no haberse sometido a sus designios", p. 101), cazador de caimanes y, por tanto, conocedor de su "enigma"; y no podrá "devorar" a Santos, cazador, a su manera, de la devoradora.

Doña Bárbara reflejará el enigma que la constituye en un otro que la explica y la continúa: en el socio (a través del cual realiza ilusoriamente sus deseos de posesión); en los rebullones (metáfora monstruosa de su capacidad de devoramiento) y en el Brujeador (como extensión de su brazo criminal). El caimán, animal devorador será la extensión a la vez del Brujeador y de Doña Bárbara y la dañera no podrá contra los grandes cazadores de la presa del devoramiento: Mr. Danger y Luzardo.

Es necesario subrayar la diferencia de Poder en Luzardo y Doña Bárbara: allá es sentido utilitario, integrado a una intención de producción y de ganancia (inversión de la ganancia de la venta de las plumas en la construcción de la cerca, en la limitación del ámbito del Poder que excluye o acepta); aquí un acumular de riquezas para hacerlas desaparecer de toda función de producción y circulación (a través del entierro de las monedas de oro). La posesión de Doña Bárbara es una posesión trágica, inútil, que espera el momento de desposeerse, el momento del desfallecimiento del amor-pasión, para decirlo en términos de Bataille.

La llegada de Santos Luzardo es, para Doña Bárbara, el ilusorio re-

greso de Asdrúbal, el momento de la desposesión. Es realmente estremecedor el progreso hacia el desamparo de esa mujer poderosa y apasionada que, inútilmente, intenta desposeerse para acceder al espejismo de Asdrubal, a la pureza inaccesible del amado. Quizás podría afirmarse que asistimos aquí a uno de los grandes momentos del amor-pasión de la literatura latinoamericana. La desposesión empieza en *Doña Bárbara* por el "respeto" a Santos y por la "transformación en otra mujer" con un "aire de pensamientos lejanos", en ocultar su propia habilidad en el "rodeo" para reconocer y elogiar la habilidad del amado, hasta llegar a la más inútil y conmovedora de las desposesiones: el reparto entre sus peones del oro enterrado:

...una vez repartió entre sus peones dinero a puñados, para que lo gastaran en divertirse. Ellos se quedaron viendo las monedas que llenaban sus manos, les clavaron el colmillo, las hicieron sonar contra una piedra y todavía no se convencieron de que fuese plata de ley. Con lo avara que era Doña Bárbara, ¿quién iba a creer en su largueza? (p. 126).

Doña Bárbara entrega al asesino Balbino Paiba y las Plumas robadas, como la manera de entregarse a sí misma en la posibilidad del amor, pues Doña Bárbara es el personaje hecho para el amor, para realizar el acto de posesión-desposesión amorosa, detenido en la larga espera (donde germina su historia de devoradora de hombres) y cuyo enigma se reduce a querer pertenecerle a un solo hombre: el hombre de su amor pasión que en las aristas de la espera tiene dos nombres —Asdrubal y Santos Luzardo— y que realmente es un espejismo o una mentira (Asdrubal realmente no tuvo un verdadero interés por Barbarita; Santos es un personaje intocable por el amor). Quizás no haya ser más desamparado que el ser enamorado: es el ser que se "abisma sucumbe" ¹¹ ante el hechizo del amado. Podríamos decir, parafraseando a Lezama Lima, que el amor pasión es la cantidad hechizada, el filtro que nos deja indefensos ante el amado y ante el mundo. En el momento final de la novela, cuando la implacable Dañera baja el arma y se desprende de sus riquezas, realiza el más grande acto de desposesión del ser enamorado: la desposesión absoluta, que incluye al amado. A diferencia de María Eugenia, el personaje de *Ifigenia*, de Teresa de la Parra —quien anuncia incesantemente su desposesión pero no se atreve a dar el salto al vacío— Doña Bárbara, al igual que Ana Karenina, sucumbe a la tira-

11 R. Barthes, *Fragments de un discurso amoroso*. México, Siglo XXI, 1982, 254 pp.

nía de la cual es cautiva y se convierte en uno de los personajes trágicos y auténticos de la narrativa del amor-pasión, en Occidente.

IV. *La novela amorosa.*

El mal no es la transgresión sino la transgresión condenada.

G. Bataille.

Doña Bárbara puede, quizás leerse de dos maneras: la primera, explícita, supone el enfrentamiento del Bien y el Mal, de la Civilización y la Barbarie, de la Pureza y la Mancha, con una toma de partido ético donde el mal es excluido, condenado, expulsado a la abyección del tremedal; la segunda lectura pretende destacar que esta novela está regida por la pasión amorosa, que los personajes alcanzar su riqueza y complejidad cuando se les explica desde la perspectiva del amor-pasión y donde los valores éticos, inicialmente claros y deslindados, se quiebran y muestran su otro rostro, inesperado: Santos Luzardo, detentador de los sentimientos de la repulsión y la compasión, se apoya en la coartada del Bien, la Ley y la Pureza para, sencillamente, imponer otra forma de Poder, quizás más terrible por monolítica; Doña Bárbara, cautiva del amor pasión, sólo instaure un Poder en el extravío de su entrega y de su espera: Poder devorador, ciego y deseoso de generosidad como la pasión que lo sostiene. Doña Bárbara, expresión del mal, esconde realmente, como el Mefistófeles fáustico, "un ansia de bien"; Luzardo, detentador del Bien, incapacitado para la alegría y para el amor, utiliza el Bien como coartada para instaurar esa forma terrible del Mal que es su Poder, el Poder de Altamira.

Más allá de las máscaras éticas y excluyentes del "Bien y el Mal" Doña Bárbara y Santos Luzardo ponen en escena dos formas del Poder (que contendrán de diversa manera "el Bien y el Mal"); la primera, levantada sobre los pies de barro de la pasión amorosa, sucumbirá, la segunda, afirmada en los pilares del "Bien" y la "Ley" se hará permanente. "Tú también eres una mentira que se desvanecerá pronto", le dice Lorenzo Barquero a Luzardo en un momento de lucidez: una mentira ciertamente, más no desvanecida, sino impuesta como "Verdad" en la novela de Gallegos y en la historia contemporánea de nuestro país.

PARADIGMAS SIGNIFICATIVOS EN "EL PIANO VIEJO" DE ROMULO GALLEGOS

LUISA ISABEL RODRIGUEZ BELLO
MARIA ANTONIETA FLORES

A la Profesora Minelia de Ledezma

"El piano viejo" (1916) de Rómulo Gallegos, es un cuento de carácter universalista: no hay mención de lugares, ciudad o pueblo y el conflicto del personaje principal Luisana, no se enmarca dentro de un contexto socio-cultural específico: pudo haber ocurrido en cualquier lugar del mundo. Además, subyacen inmersos dentro de una atmósfera de aparente inmovilidad temas como muerte, soledad, renuncia, tránsito de la ignorancia al conocimiento.

Hay toda una codificación poética en las dimensiones de este texto, partiendo de la metáfora del piano viejo. Al efecto, Baquero Goyanes¹ dice: "el cuento es (...) un género intermedio entre poesía y novela, apresador de un matiz semipoético, seminovelesco". En "El piano viejo" hay una simbiosis entre poesía y novela. Luisana es mezcla de movili-

¹ Baquero Boyanes. *Qué es el cuento*, p. 57.

dad e inmovilidad, genera cambios, y, a la vez, su vida transcurre en un repetir actos rituales que se mueven de lo real a lo irreal, de la ausencia a la presencia.

Cesare Segre² hace una distinción entre discurso, intriga y fábula. El discurso es el texto narrativo, la intriga alude al contenido del texto en cuanto a las líneas temporales que le asignan el narrador y la fábula es el mismo contenido puesto en un orden lógico y cronológico.

En "El piano viejo" la intriga es presentada por un narrador omnisciente en 3a. persona que muestra su subjetividad no sólo presentando los hechos sino explicándolos, conduciendo al lector a través de una guía de evaluación explicativa de los mismos. "El piano viejo" es en general un relato lineal con muy pocas disgresiones temporales. Comienza la intriga presentando la vida de cinco hermanos y su destino.

Eran cinco hermanos: Luisana, Carlos, Ramón, Ester, María. La vida los fue dispersando, llevándoselos por distintos caminos, alejándolos, maleándolos. Primero Ester casada con un hombre rico y fastuoso; María después, unida a un joven de nombre sin brillo y de fama sin limpieza; en seguida Carlos, el aventurero, acometedor de toda suerte de locas empresas; finalmente Ramón, el misántropo que desde niño revelara su insana pasión por el dinero y su áspero amor a la soledad; todos se fueron con una diversa fortuna hacia un destino diferente.

Sólo permaneció en la casa paterna Luisana, la hermana mayor, cuidando al padre...³

Luego, la muerte del padre y su voluntad de que Luisana se encargara de mantener la casa paterna: (...) "cuando el viejo moría, de su boca recogió Luisana el consejo suplicante de conservar la casa de la familia dispersa, siempre abierta para todos..."⁴

Seguidamente, se hace una pequeña disgresión para presentar la niñez y la juventud de los cinco hermanos. Posteriormente hay otra disgresión cuando, después de la muerte de Luisana, el narrador explica el papel de Luisana como intercesora para mantener la paz entre los hermanos.

... Ella intercedió por Carlos y porque ella lo exigía, el marido de Ester no le lanzó a la vergüenza y a la ruina; ella intercedió siempre para que Ester invitase a María a sus fiestas; ella pidió al hermano avaro para el hermano pobre, y a todos amor para el avaro;...⁵

² Cesare Segre. *Las estructuras y el tiempo*, pp. 13-79.

³ Rómulo Gallegos. "El piano viejo", p. 213.

⁴ *Ibid.*, p. 213.

⁵ *Ibid.*, 217.

La fábula del cuento se estructura de la siguiente manera:

Secuencia₁= Niñez y juventud de Luisana y sus hermanos.

Secuencia₂= El destino de Luisana: mantener el hogar paterno.

Secuencia₃= Muerte de Luisana.

Secuencia: La niñez y la juventud de Luisana, sujeto del enunciado, está marcada discursivamente por signos que tienden a evocar un contraste entre la vida de sus hermanos y la de ella, con la finalidad de perfilar su insignificancia y soledad como algo inexorable en su vida, inclusive desde su niñez.

La antítesis entre Luisana y sus hermanos es presentada por Gallegos mediante el clarooscuro: contraste entre luz y sombra. La sombra es el signo que simboliza a Luisana y la luz a los hermanos.

El paradigma luz-sombra se moldea a través de una cadena de significantes como "huía de la luz", "refugiándose en la penumbra de su alcoba", "austera como una celda" que conforman el significado "sombra" y que encuentra su correlato estructural en el significante atribuido a los hermanos: "jugaban al pleno sol".

Luz vs. Sombra

hermanos Luisana

Paralelo al paradigma luz-sombra, aparece en el texto otra categoría sémica que llamaremos inmovilidad-movilidad. Entendiendo la inmovilidad como un alejarse de la vida y un quedarse en casa. Así, mientras los hermanos juegan, corren por la casa, crecen y se casan, Luisana se refugiaba en su alcoba, no conoce el amor y permanece soltera en el hogar.

Movilidad vs. Inmovilidad

Hermanos Luisana

De la movilidad-inmovilidad surge en el plano semántico otra gran oposición: silencio-ruido. El ruido es una cualidad de los hermanos que alborotaban y atropellaban por la casa y el silencio de Luisana que "hablaba muy paso como si temiera fatigar el aire".

Ruido vs. Silencio

Hermanos Luisana

De tal forma que en esta primera secuencia, Luisana es sombra, inmovilidad y silencio, signos que emanan del contraste entre ella y sus hermanos y que minimizan al personaje; este efecto minimizante se logra también a través de la forma como el narrador presenta al personaje: "Menuda, feúcha, insignificante", adjetivos que son degradantes, especialmente el despectivo feúcha, y se acentúa con el uso del adjetivo "humildoso" con que el narrador califica el concepto que Luisana tenía de sí misma.

Secuencia: El destino de Luisana: noble predestinación. Al morir, el padre le dice a Luisana: "Tú serás la paz y la concordia". Estas palabras marcan la transformación del discurso y del personaje central. Desde este momento la vida gris de Luisana encuentra un sentido. Se genera en ella un tránsito del no ser al ser, de quien se ve "usurpadora de la vida" y con "el hábito de la renunciación sin dolor y sin virtud", a la persona que siente que la vida le pertenece. En esta segunda secuencia Luisana sigue siendo sujeto del enunciado y se convierte ella sola en el eje de la narración. Los signos que la marcaban en el pasado (Secuencia): sombra, inmovilidad, silencio se invierten. Pues, Luisana ahora "no pensaba que la luz del día se desdeñase de su insignificancia", ahora corría por las habitaciones de la casa y se movía de un lugar a otro en su afán de mantener la casa viva, y, además, también tocaba el piano de la madre.

Luisana antes había renunciado a la vida, en el sentido de no irse de la casa, de no tener hijos, pero de una forma inconsciente. Al morir el padre, marcándola con el "tú serás la paz y la concordia", sigue renunciando a todo pero el vivir adquiere para ella una significación mesiánica. Las palabras claves que indican el paso de la inconciencia a la conciencia se encuentran en los significantes: "revelado", "reconocía", "sentía que su humildad había sido buena". La renuncia consciente de Luisana incribe sus actos dentro de la mitificación. La rutina de mantener habitaciones y puestos de mesa de sus hermanos como si estuviesen presentes se convierten en ritual:

... Y todas las mañanas, al correr las habitaciones desiertas, sacudiendo el polvo de los muebles, aclarando los espejos empañados y remudando el agua fresca en las jarras; y cada vez que aderezaba en la masa los puestos de sus hermanos ausentes, convencida de que esta práctica mantenía y anudaba invisibles lazos entre las almas dis-cordés de ello... 6.

Luisana es la depositaria de la casa natal de su familia, objeto de in-

6 *Ibid.*, p. 215.

tegración familiar y posesión abierta para todos los hermanos. En el cuento hay una perfecta correlación entre la casa y Luisana. Para Bachelard "La casa es un cuerpo de imágenes que dan al hombre razones o ilusiones de estabilidad..."⁷ Luisana dará estabilidad al ser signo de paz y concordia. Unirá a los hermanos, y al morir ella vendrá la dispersión "El hombre sin la casa (...) sería un ser disperso. Lo sostiene a través de las tormentas del cielo y de las tormentas de la vida. Es cuerpo y alma..."⁸ En el piano viejo, Luisana sostendrá a sus hermanos en los temporales, intercediendo entre ellos para evitar problemas, y todo lo hace calladamente sin que los mismos hermanos se enteren: en su misión de paz, Luisana es el símbolo de la casa y cumple la misma función.

En la soledad de la casa Luisana se entretiene tocando el piano, "un viejo piano donde su madre hiciera sus primeras escalas y cuyas voces desafinadas tenían para ella el encanto de todo lo que fuera como ella, humilde y desprovisto de atractivos"⁹. Así como Luisana es la casa hay también una relación directa y clara entre Luisana y el piano viejo.

Luisana = Piano viejo

Y dentro de la atmósfera de insignificancia, ya no es un piano viejo, la identificación se produce con una tecla, tecla que sonaba a destiempo. Esta identificación es percibida tanto por el narrador como por los personajes. Así, Luisana exclamaba, al oír el sonido de la tecla.

"—Se parece a mí. No servimos sino para romper las armonías"¹⁰.

Muerta Luisana, los hermanos se sobrecogen cuando sienten oír la tecla y dice Ester: "¡Oigan a Luisana!"¹¹. Este efecto logra crear una atmósfera fantástica a la que aludiremos posteriormente.

Se puede afirmar que en esta segunda secuencia el personaje adquiere diversas significaciones. Primero es la casa, luego es el piano viejo y después queda identificada con el sonido de una tecla, así como Eco despreciada por Narciso se convierte en voz.

"El piano viejo" es una imagen que trasciende a un universo existencial donde se revela la razón de ser de una vida aparentemente sin

7 Gaston Bachelard. *La pética del espacio*, p. 43.

8 *Ibid.*, p. 37.

9 Rómulo Gallegos. *Op. cit.*, p. 215.

10 *Ibid.*, p. 216.

11 *Ibid.*, p. 218.

sentido. Explora el mundo interior de Luisana y centra en ella toda la tensión del relato. Se presenta una mujer tipo donde encajan muchas mujeres. Luisana es un tipo que Gallegos trabaja posteriormente en su obra. Se emparenta con la tía Gertrudis de "El cuarto de enfrente" y alcanza su desarrollo en la Adelaida de *La Trepadora*. Son caracteres cuyas marcas son el renunciamento, la virtud, la fortaleza tras la debilidad. Luisana recibe su destino de la boca de su padre: "Tú serás la paz y la concordia". Luisana, ignorada siempre, encaja dentro de la mujer analizada por Paz, cuyo (...) "ser se escinde entre lo que es realmente y la imagen que ella se hace de sí. Una imagen que le ha sido dictada por familia, clase, escuela, amigas, religión y amante. Su feminidad jamás se expresa, porque se manifiesta a través de formas inventadas por el hombre"... 12.

Muerte de Luisana. La muerte funciona como agente de cambio dentro del cuento. Luisana se hace consciente de su renunciación con la muerte de su padre y, al morir, los hermanos se dan cuenta de su valor y que "había vivido como un ser insignificante e inútil" 13, sin serlo. En ese instante de reconocimiento, los hermanos pasan de personajes huecos a seres con vida interior que sienten y se estremecen. La muerte funciona en Luisana y sus hermanos como agente de cambio que los llevará a una revelación, a una toma de conciencia, a una valoración.

La muerte de Luisana ocurre de una manera dulce y suave como toda su vida. En el texto se nos transmite esa atmósfera de dulzura con la presencia del término "dulce" que se repite seis veces, mostrando toda una intencionalidad del autor en esta reiteración. Muere oprimiendo la tecla que "daba su nota a destiempo". El deceso ocasiona el regreso de los hermanos a la casa para repartir la herencia. El relato de esta secuencia cobra gran tensión. Los hermanos están a punto de estallar en una discusión ya que internamente sabían que el vínculo fraterno había desaparecido entre ellos, y por otra parte el pensamiento de la hermana los sobrecoge. Finalmente hablan. El diálogo cambia de disputa —quereña— pelea— reproches— injurias— desafío a muerte, hasta que oyen el sonido de la tecla del piano cerrado, hecho que evita la desgracia.

Volvieron a verse las caras y sobrecogidos del temor a lo misterioso, guardaron las armas, así como antes escondían las torpes pasiones en presencia de Luisana: todos sintieron que ella había vuelto, anunciándose con aquel suave sonido, dulce aunque destemplado, como su alma simple pero buena 14.

12 Octavio Paz. *El Laberinto de la Soledad*, p. 177.

13 Rómulo Gallegos. *Op. cit.*, p. 217.

14 *Ibid.*, p. 218.

En esta secuencia el narrador logra una atmósfera mágica. Primero, el hecho de que el pensar en Luisana hiciera callar a los hermanos, almas discordes, y segundo, el sonido del piano cerrado.

Para Todorov lo sobrenatural (...) "comienza cuando se pasa de las palabras a las cosas designadas por ellas" 15. En esta secuencia encontramos primero el efecto que surte entre los hermanos el recuerdo de Luisana:

... y en la expectativa de la discordia tanto tiempo latente, que por fin iba a estallar, enmudecieron con ese recogimiento instintivo de los momentos en que se va a echar la suerte, y al mismo tiempo la idea de la hermana pasó por todos los pensamientos, como una última tentativa conciliadora a cumplir el encargo paterno 16.

Y luego el sonido sorpresivo de la tecla que (...) "Era la nota de Luisana, sobre cuya tecla se había quedado apoyado su dedo inerte, y que de pronto sonaba, como siempre a destiempo" 17.

Se hace presente, en la situación culminante del cuento, la subjetividad del autor al explicar la acción (...) "todos sintieron que ella había vuelto, anunciándose con aquel suave sonido..." 18. Así rompe la atmósfera misteriosa lograda que penetraba en lo que se ha llamado realismo mágico. Partiendo del hecho factible del sonido de la tecla a destiempo, el cuento trasciende a lo real maravilloso, siendo lo misterioso el elemento que permite el triunfo final de la heroína, quien pasa de la degradación (insignificancia de su vida) al triunfo (misión reconciliadora, "noble destino de amor y de bondad" 19, sin embargo, al romper esa atmósfera misteriosa, el realismo maravilloso pierde su dimensión.

Así tenemos que en la primera secuencia los significantes atribuidos a Luisana (Inmovilidad, sombra, silencio) se transforman en la segunda secuencia a su opuesto (movilidad, luz, sonido). En la tercera, Luisana es identificada con el sonido de la tecla, pero el significado de los signos movilidad y luz quedan condensados en el sonido, porque a través de ese sonido Luisana es luz para sus hermanos, tomando más vigencia las palabras postreras del padre: "Tú la paz y la concordia".

15 Tzvetan Todorov. *Introducción a la Literatura Fantástica*, p. 41.

16 Rómulo Gallegos. *Op. cit.*, p. 217.

17 *Ibid.*, p. 218.

18 *Ibid.*, p. 218.

19 *Ibid.*, p. 217.

BIBLIOGRAFIA

- Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. 2ª ed. México: F.C.E. (Breviarios N° 183), 1975.
- Baquero Goyanes, Mariano. *Qué es el cuento*. Buenos Aires: Edit. Columba (Col. Esquemas N° 83, 1967).
- Gallegos, Rómulo. "El Piano Viejo", *Cuentos Completos*. Caracas: Monte Avila (Col. El Dorado), 1981.
- Mannarino, Carmen. "El Cuentista". *Papel Literario de El Nacional*, 29-7-84, p. 8.
- Miliani, Domingo. Uslar Pietri, *Renovador del cuento venezolano*. Caracas: Monte Avila (Col. Estudio), 1969.
- Paz, Octavio. *El Laberinto de la Sociedad*. México: F.C.E. (Col. Popular, N° 107), 1980.
- Segre, Cesare. *Las Estructuras y el Tiempo*. Barcelona: Planeta, 1976.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la Literatura Fantástica*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972.

COLABORADORES

Josefina García de Schulz: Profesora egresada del I.U.P.C en la especialidad de Educación Física (1962). Cursos de Postgrado en Suecia-Finlandia, Dinamarca-Alemania. Ph.D en la Universidad de Köln (Alemania), en Filología Germánica y Románica. Actualmente Profesora en el I.U.P.C.

Buenaventura Piñero Díaz: Egresado del I.U.P.C. Realizó estudios de Postgrado en el Colegio de México y en la Universidad Nacional Autónoma de México. Ha publicado en Revistas Nacionales e Internacionales numerosos trabajos críticos. Actualmente se desempeña como Jefe de la Cátedra de Literatura Hispanoamericana en el IUPC.

Alí Rondón. Venezolano, egresado del I.U.P.C. en la especialidad de Idiomas Modernos (1974). Participó en el curso libre de Literatura Norteamericana sobre "William Faulkner" dictado por la Prof. Ann Beasley, UCV (1976) y en el de *Actualización Lingüística para Profesores de Inglés en ACEG*. Bournemout, Inglaterra (1978). Obtiene la maestría en Literaturas Norteamericana e Inglesa en New York University, USA (1981). Actualmente dicta cursos de Historia de la Cultura Norteamericana, Introducción a la Literatura y Literatura Inglesa Siglo XIX en el Dpto. De Idiomas del I.U.P.C.

Rafael Ángel Rivas D. Nace en Mérida (Venezuela). En 1968 recibe el título de Licenciado en Letras en la Universidad de Los Andes. En 1972 obtiene en la Universidad de Texas en Austin la Maestría. En 1981 recibe el Premio Nacional de Bibliografía por su obra *Fuentes documentales para el estudio de Mariano Picón Salas* (en prensa). Publicaciones: *Fuentes documentales para el estudio de Rufino Blanco Fombona* (1979), *Simón Bolívar en publicaciones periódicas del exterior* (1980), *Bibliografía sobre las lenguas indígenas de Venezuela* (Co-aut.) (1983).

Patricia Olivia Thomas: Licenciada en Lenguas Modernas en el Queen Mary College de la Universidad de Londres en el año 1959. Realizó estudios de postgrado en el London School of Economics and Political Sciences, maestría en Literatura Hispanoamericana y Venezolana en la UCV y estudios de Phd (en tesis) en la Universidad de Essex. Trabaja en el IUPC como docente desde el año 1964.

Victor Bravo. Egresado de la Universidad del Zulia. Cursó estudios de Maestría y Doctorado en la Universidad Nacional Autónoma de México (1983). Actualmente se desempeña como profesor de Literatura Hispanoamericana en el Núcleo Universitario "Rafael Rangel" de Trujillo, dependiente de la Universidad de Los Andes. Ha publicado numerosos trabajos críticos en revistas nacionales e internacionales.

Luisa Isabel Rodríguez Bello. Es egresada del I.U.P.C. del Dpto. de Castellano, en la especialidad de Latín y Literatura en 1974. Obtuvo el título de Magister en Lenguas y Literaturas Clásicas en la Universidad de Virginia (Charlottesville, USA) en 1981. Culminó los cursos de postgrado, mención Literatura Hispanoamericana en el I.U.P.C. Trabaja como profesora de Latín, Griego, y Literatura Grecolatina en el I.U.P.C.

María Antonieta Flores R. Bachiller docente egresada del Colegio Santa Cecilia. Cursante del 8º semestre de la especialidad de Castellano, Literatura y Latín del Instituto Universitario Pedagógico de Caracas. Destacada en el área de Literatura se desempeña actualmente como preparadora de la Cátedra de Literatura Venezolana y es integrante del taller literario "Marco Antonio Martínez" del CILLAB.